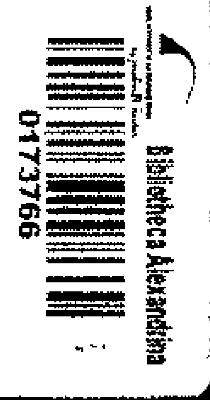
مؤسسة الأهرام

القاهرة

تاريخها
فنونها
آثارها



اهداءات ٢٠٠٠
المهندس/ راداميس اللقانى
الإسكندرية



القاهرة

تاريخها
فنونها
آثارها

تأليف
الدكتور حسن الباشا
الدكتور عبد الرحمن فهمى
عبد الرءوف على يوسف
حسين عبد الرحيم عليوه
محمد مصطفى نجيب

مراجعة
الدكتور حسن الباشا
أستاذ الفنون الاسلامية
ورئيس قسم الآثار الاسلامية
بكلية الآداب ـ جامعة القاهرة



بقلم : الدكتور حسن الباشا

احتفل الاهرام بمرور الف عام على تأسيس القاهرة رغبة فى أن يسهم فى هذه المناسبة بالكشف عن الجوانب الحضارية والثقافية لهذه المدينة العظيمة عن طريق البحوث الاثرية والفنية وقد دعا الأهرام الأستاذ كريسويل عالم الآثار الاسلامية للاسهام فى هذا الاحتفال فقدم مشكورا بحوثا قيمة عن تأسيس القاهرة ·

ودعانى الأهرام للقيام بمشروع احتفاله مع نخبة من المتخصصين فى دراسة الآثار والفنون الاسلامية هم الدكتور عبد الرحمن فهمى الاستاذ المساعد بقسم الآثار الاسلامية والاستاذ عبد الرءوف على يوسف امين متحف الفن الاسلامى والاستاذ حسين عبد الرحيم عليوة عضو بعثة الدكتوراه بقسم الآثار الاسلامية والاستاذ محمد مصطفى نجيب امين المتحف الحربى .

وفى سبيل تحقيق هذا الهدف تمت دراسات علمية مستفيضة حسب خطة منظمة ترمى الى الاحاطة بقدر الامكان بتاريخ القاهرة وتراثها الفنى .

ومثل هذه الدراسات لابد وأن تعتمد على المصادر الاصلية متمثلة فيما تكشف عنه الحفائر من مخلفات وما وصلنا من آثار ووثائق ومؤلفات فضلا عن الكتب والبحوث العلمية الحديثة ·

ولقد كرس الاهرام امكانياته الكبيرة فى سبيل توفير كل ما يلزم هذه الدراسات من وسائل ·

وكان لاراء الاستاذ محمد حسنين هيكل رئيس التحرير فضل كبير فى بلورة عناصر الخطة ·

والقاهرة مدينة عريقة ورثت مواقع مدن قديمة واحتوت مدنا أخرى أحدث ثم نمت وتطورت على مدى الايام ولذا فان تاريخ مدينة القاهرة جدير بأن تبدأ به هذه البحوث

ولقد اهتم كثير من العلماء بدراسة خطط القاهرة ونشاتها ومعالمها ولذا احتلت القاهرة مكانا بارزا فى كثير من كتب الخطط مثل كتب ابن دقماق والمقريزى وعلى مبارك الذى افرد للقاهرة وخططها وآثارها عدة اجزاء من كتابه ·

وقد جذبت القاهرة انظار الرحالة من جميع انحاء العالم فقصدوها اما كسفراء أو كدارسين او مرتزقين او مروا بها فى طريقهم الى الحج أو بعد عودتهم منه .وعنى كثير ممن زار القاهرة بتقييد مشاهداته فيها وانطباعاته عنها اما بالوصف أو بالصورة . وتفيد دراسة ما تركه هؤلاء فى القاء الضوء على المظاهر الحضارية والثقافية المختلفه لمدينة القاهرة .

وكانت القاهرة منذ اسست مدينة تزخر بالنشاط وكان لها تراث حضارى مجيد متنوع الجوانب من ابرزه تراثها فى الفن والصناعة · ولقد تركت القاهرة اثرها فى فنون العمار والنحت والتصوير والخط كما كان لها فضل كبير فى رقى صناعات عديدة ·· كصناعة المعادن والحلى والنسيج والخزف والزجاج وغيرها ·

واسهم فى تكوين هذا التراث والكشف عنه شخصيات بارزة لعبت دورها فى تاريخ القاهرة الاثرى والفنى اما كرعاة للفنون عملوا على ترقيتها بنفوذهم او باموالهم واما كفنانين وصناع وهبوا جهدهم ومهارتهم بل واعمارهم فى سبيل تكوين هذا التراث وتنميته واما كمؤلفين وكتاب وعلماء مصريين او اجانب كان لهم فضلهم فى الكشف عن التراث ودراسته واحيائه ·

ويجب الا نغفل اثر المراة فى فنون القاهرة وآثارها فحولها نشأت صناعات وفنون ومن أجلها اتخذ كثير من الطرز والاساليب اشكالا معينة ، كما عاش فى القاهرة شخصيات نسائية كان لها اثرها الكبير فى مجال العمارة وفى رعاية الفنون ·

ولقد خلفت القاهرة روائع اثرية فى مجال العمارة والفن بعضها يطاول ان لم يفق اعظم ما تخلف لنا من التراث العالمى ، كما ان بعضها يرتبط باحداث تاريخية واجتماعية على جانب كبير من الاهمية ولا شك ان دراسة هذه الروائع

الفنية والكشف عن جوانبها والربط بينها وبين الاحـداث التاريخية يفسر التاريخ المكتوب بل ويبعث فيه الحيوية والحياة .

وارتقت فى القاهرة نظم تتصـل بكافة مظـاهر المدنية من حكم وادارة وسياسة وصناعةوتجارة وتعليم وغيرها كالحسبة والنقابات والحرف والتصوف والشرطة والقضاء ·

وأثرت القاهرة كل هذه المقومات الحضارية بعناصر وتنظيمات مبتكرة نبعت من روحها الخلاقة ثم ارسلت اشعتها الى سائر انحاء مصر بل وخارج حدودها حتى أن هذه الأنظمة قد صارت تراثا للانسانية كافة .

ويشهد بعناية القاهرة بهذه النظم كثير من المؤسسات والمنشئات التى وصلتنا اخبارها وآثارها والتى تنتظم كافة مظاهر الحياة كالعمائر الدينية والمدنيـة والحربية وغيرها ·

وتبـع ازدهار الصناعة والتجارة فى القاهرة انشاء الأسواق التى كان بعضها يختص بنوع واحد من السلع أو بحرفة واحدة من الحرف ، وقد عمرت هذه الاسواق واسترعت انتباه زوارها بجودة سلعها ودقة انظمتها وازدحامها بالباعة والمشترين ، ولا يزال بعض هذهالاسواق باقيا الىاليوم فى القاهرة مثل سوق النحاسين والصاغة والسروجية والخيامية كما وصلنا اسماء بعضها كاسماء الشوارع أو الأحياء مثل سوق السلاح .

وعلى الرغم من أن القاهرة ظلت مدينة مأهولة بالسكان مما ادى إلى ضياع معالم بيوتها القديمة فان القاهرة لا تزال تحتفظ ببعض بيوت وقصور تفيد فى دراسة المسكن القاهرى وتطوره على مدى الزمن مثل بيت السحيمى والكريدلية وقصر بشتاك والمسافر خانة هذا فضلا عما تكشف عنه حفائر الفسطاط من آثار بيوت تفيد فى دراسة تطور المسكن الاسلامى حتى نهاية العصر الفاطمى ·

ولم تهمل القاهرة جانب المرح فى حياتها فكان لها احتفالاتها العظيمة ومواكبها واعيادها فى المناسبات العامة مثل احتفالات رمضان وعيدى الفطر والاضحى وعيد رأس السنة الهجرية وغيرها ، كما كان لها احتفالاتها الخاصة مثل وفاء النيل وفتح الخليج والمحمل وكان لهذه الاحتفالات جانبها الشعبى بالاضافة الى جانبها الرسمى وكان للشعب اهم الادوار فى حياة القاهرة وفى حضارتها ، كما كان له دوره الرئيسى فى فنونها وعلى يديه ازدهرت فى القاهرة فنون شعبية مثل الفخار الشعبى الذى وصلنا منه انتاج يرقى الى مستوى الفنون الجميلة كشبابيك القلل واختام الكعكولعب الاطفال،كما تفنن الصانعالقاهرى

فى عمل تماثيل الحلوى وطور (عروسة المولد) الى شكل جميل يتمثل فيه الطابع الشعبى بما فيه من جاذبية وخفة روح ٠

وكانت القاهرة بظروفها التاريخية ورعايتها للفنون حامية للتراث الاسلامى بصفة عامة فبالاضافة الى رعايتها لابنائها من الفنانين والصناع احسنت استضافة الوافدين من هؤلاء سواء من قدم منهم الى القاهرة تلبية لدعوة اهلها من رعاة الفنون أو من هاجر اليها عندما ضاقت أمامه سبل العيش فى موطنه الاصلى بسبب غزو المغول أو الصليبيين أو غير ذلك من الظروف ٠

والحق ان كثيرا من الطرز القاهرية ترمز بما فيها من تاثيرات خارجية الى استيطان الكثير من نوابغ الصناع والفنانين فى القاهرة حيث هيئت لهم الفرص المناسبة لمزاولة اعمالهم والرقى باساليبهم واثراء الانتاج القاهرى بمواهبهم وخبراتهم ٠

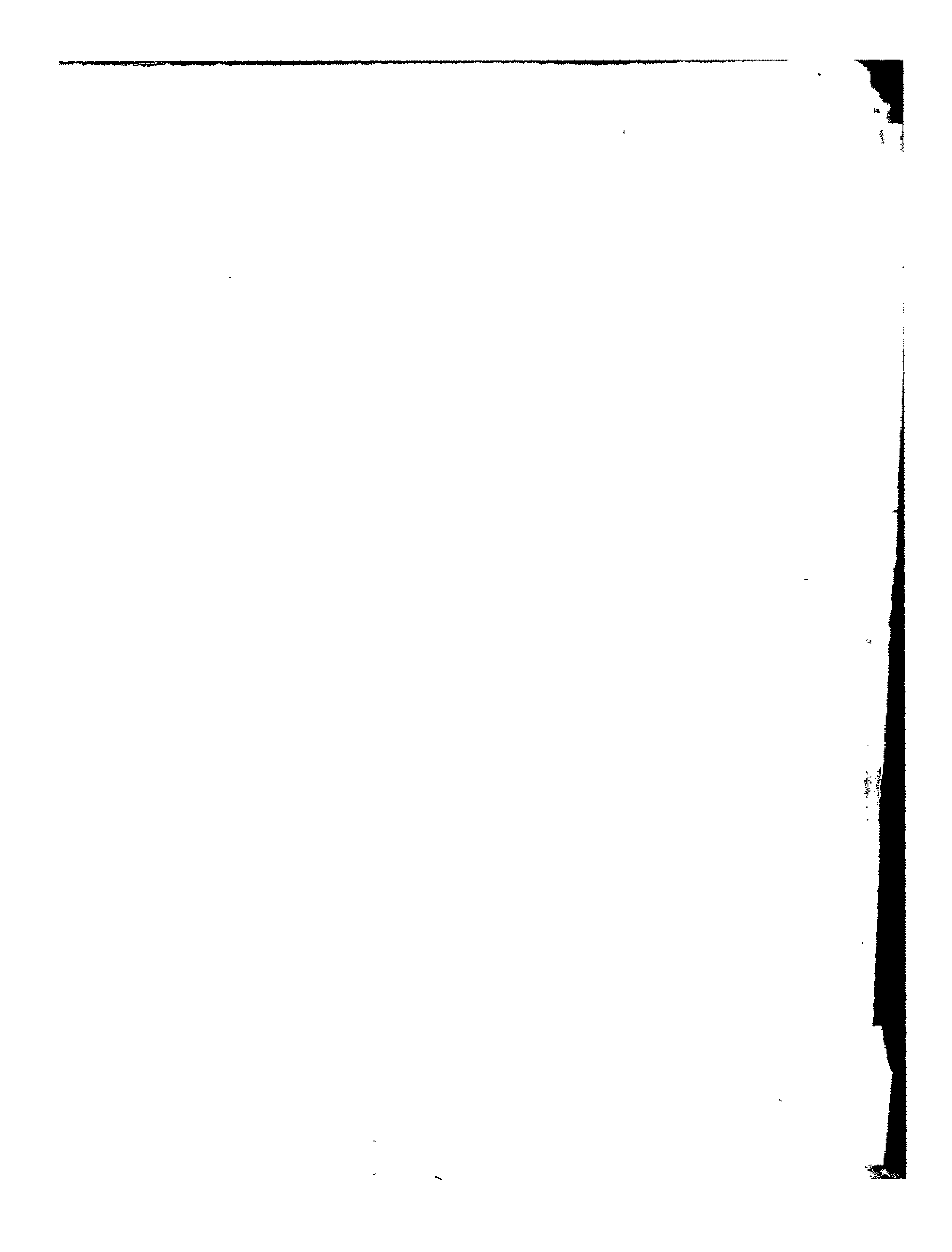
وعلى الرغم من اتساع القاهرة وانقسامها الى احياء كبيرة فان هذه الاحياء لا تزال تشتمل على معالم مختلفة من آثار واسماء وخصائص ترمز الى تاريخ هذه الاحياء حتى انه يمكن فى ضوئها دراسة تاريخ القاهرة وحياتها الرسمية والشعبية ٠

حول هذه الموضوعات دارت بحوث الاهرام فى احتفاله بعيد القاهرة الالفى ٠

وقد رأى الاهرام أن يخرج هذه البحوث فى كتاب واستلزم ذلك أن يضاف الى المقالات التى نشرت بالاهرام بهذه المناسبة عدد من البحوث حتى يستكمل الكتاب شكله اللائق ٠

وانتهز هذه الفرصة لاقدم خالص الشكر لاسرة الاهرام لما قدموه من صادق العون سواء عند نشر المقالات أو عند اعداد الكتاب ٠

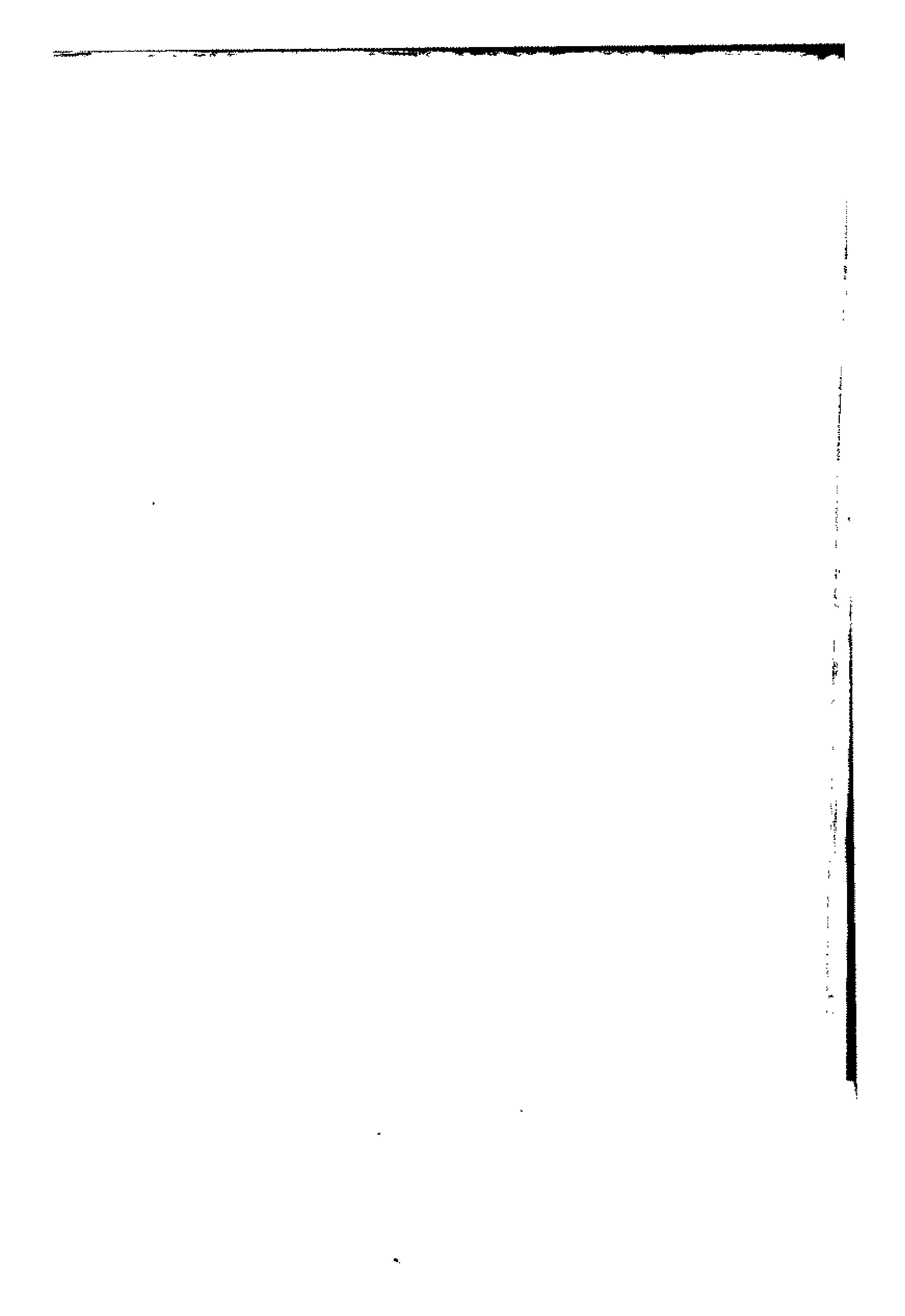
البـاب الأول
تاريخ مدينة القاهرة



الفصـــل الأول

نشـــأة القـــاهـــرة

- قبـــل أن تكون القاهرة
- تأسيس مدينة القـــاهرة



قبـل أن تكون القـاهرة

الدكتور حسن الباشا

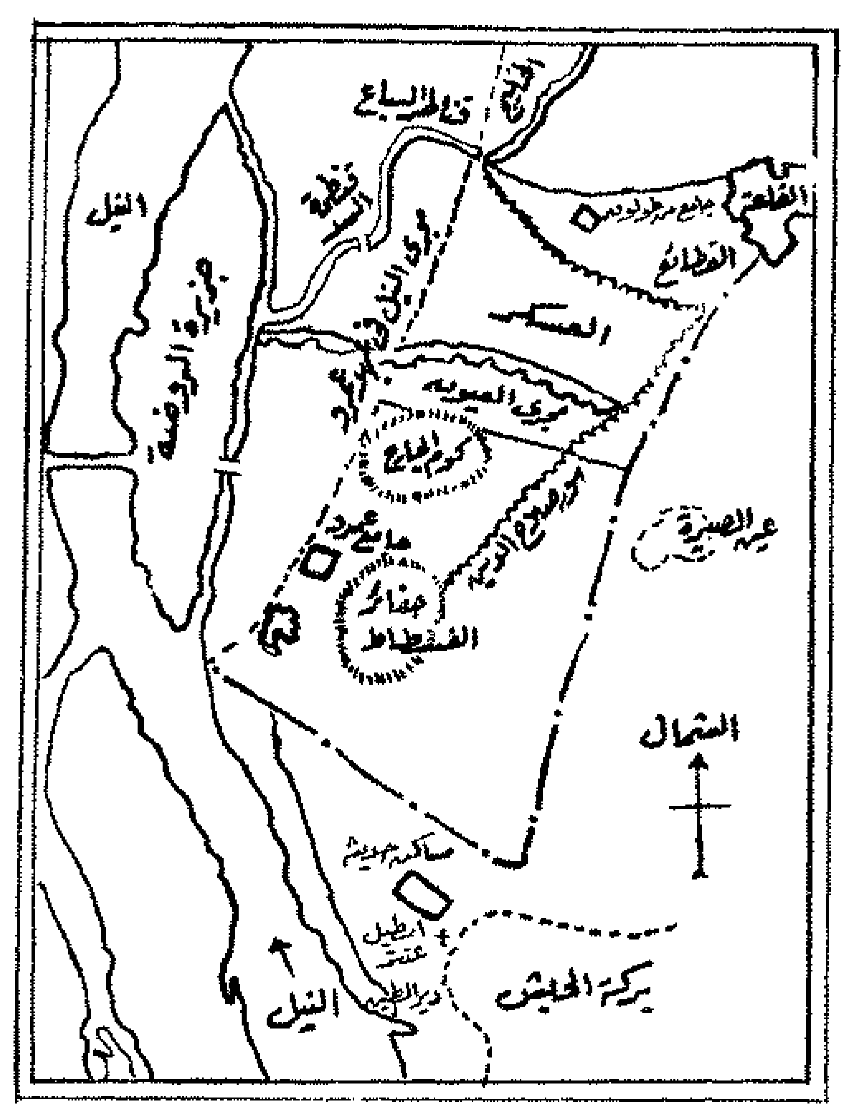
يرجع تاريخ مدينتنا « القاهرة » الى ما قبل ظهور اسم القاهرة نفسه · ولن نذهب بعيدا الى اعماق التاريخ المصرى الفرعونى حين وحد الملك مينا الوجهين القبلى والبحرى فى حوالى سنة ٣٤٠٠ قبل الميلاد،واسس بذلك دولة مصرية اتخذ عاصمة لها مدينة كانت تقع بين الوجهين على شاطىء النيل : هى مدينة منف التى صار جزء من موقعها ضمن القاهرة الحالية · وقد ظلت منف عاصمة لمصر فى بعض فترات طوال العصر الفرعونى ·

ولكن منذ غزو الاسكندر لمصر فى سنة ٣٣٢ قبل الميلاد حتى فتح العرب فى سنة ٦٤١ بعد الميلاد أى طوال الف سنة تقريبا صارت الاسكندرية التى أسسها الاسكندر على ساحل البحر الأبيض المتوسط هى العاصمة الأولى نظرا لملاءمة موقعها للظروف السياسية والثقافية التى وجدت فى العصر اليونانى الرومانى أثناء حكم البطالسة ثم أثناء سيطرة الرومان حين كانت مصر داخلة ضمن النطاق الثقافى والحضارى لحوض البحر الابيض المتوسط وفى معظم الاحيان جزءا من دولة كبيرة تقع عليه ·

غير ان موقع مدينة منف القديم ظل محتفظا باهميته كرابط للوجهين وفى الوقت نفسه مفتاح لهما · وقبل دخول العرب مصر كان البيزنطيون قد اتخذوا مركزا يتحكمون منه فى شمال القطر وجنوبه وشيدوا فيه قلعة يتحصنون فيها ويهددون منها اهل مصر هى حصن بابليون أو قصر الشمع (شكل ١و٢) ·

فتح العرب لمصـر :

وحينما دخل عمرو بن العاص مصر توجه رأسا نحو هذا الحصن باعتباره حصن مصر كلها · واخذ عمرو يتقدم فى طريقه دون مقاومة جدية حتى وصل قرية ام دنين حيث توقف ريثما يستجمع قواه ويأتيه المدد الذى كان قد ارسل فى طلبه من المدينة . وموقع ام دنين الآن هو فى قلب القاهرة عنـد جامع اولاد عنان بالقرب من محطة مصر ·



شكل ١ — رسم تخطيطي يوضح موقع الفسطاط والعسكر والقطائع جنوب القاهرة

وبعد أن وصلت الامدادات تقدم عمرو بن العاص الى حصن بابليون حيث نصب الجيش العربي فسطاطه أو مخيمه على مقربة منه وظل محاصرا له الى أن استسلمت حامية الحصن ودخل العرب الحصن فى ٩ ابريل سنة ٦٤١ بعد الميلاد .

وقد بقى حتى اليوم من اثار بابليون بعض معالم فى قصر الشمع ، منها اجزاء من الاسوار ومن بروج بعض المداخل ، وقد شيدت كنيسة المعلقة فوق برج منها وكل هذه الأجزاء تقع الآن داخل مدينة القاهرة الحالية .

وبعد أن ترك عمرو حامية فى الحصن توجه الى الاسكندرية وحاصرها وافتتحها عنوة ٠

تاسيس الفسطاط :

ولم يلبث عمرو بعد ان استقرت الامور فى الاسكندرية ان رجع الى بابليون حيث أسس فى سنة ٢١ هـ (٦٤٢ م) مدينة لتكون عاصمة لمصر : هى الفسطاط التى تعتبر بحق أصل القاهرة الحالية (شكل ١) .

ويقال ان عمرا كان قد اراد أن يتخذ الاسكندرية مركزا لحكمه وقال حين استولى عليها « مساكن قد كفيناها » غير أن الخليفة عمر بن الخطاب منعه من ذلك حتى لا يفصل ماء بينه وبين المسلمين مما اضطر عمرا ان يؤسس مدينة جديد ةعند بابليون هى الفسطاط ٠

كما يقال ايضا ان تاسيس مدينة الفسطاط كعاصمة كان افضل من اتخاذ الاسكندرية وذلك ارضاء للمصريين الذين بغضوه فيها باعتبارها ترمز الى ظلم الرومان واضطهادهم لهم ٠

غير انه من الواضح ان موقع الفسطاط كعاصمة انسب كثيرا من الاسكندرية من نواح أخرى كثيرة لا تخفى على فطنة داهية محنك مثل عمرو الذى كان قد سبق له ان زار مصر من قبل للتجارة والم بظروفها السياسية والاجتماعية والجغرافية ٠

اذ انه بدخول العرب مصر واستقلالها عن الامبراطورية البيزنطية فقدت الاسكندرية اهميتها كمركز يتصل بحرا بطريق مباشر بالقسطنطينية عاصمة الامبراطورية بل صارت على العكس موضع تهديد ومركز خطر لاعداء هذه الامبراطورية فى مصر ٠

ولذا كان من الاسلم للعرب أن يبتعدوا عن الاسكندرية التى كانت فى ذلك الوقت موطن العناصر الاجنبية الحاكمة ومركز الثقافة اليونانية الرومانية وان يقيموا عند بابليون فى قلب مصر حيث العناصر الوطنية المسالمة التى كانت تنظر الى العرب كمنقذين لهم من ظلم الرومان واضطهادهم المذهبى ٠

موقع الفسطاط :

وبالاضافة الى ذلك كان موقع الفسطاط يجمع بين مزايا عديدة فمن جهة يمكن الاتصال منه مباشرة بالمدينة مركز الخلافة الاسلامية فى الحجاز عن طريق الصحراء التى اعتاد العرب سلوكها .



شكل ٢ ـ حصن بابليون بمصر القديمة

وفى موقع بابليون كان فى استطاعة العرب ان يؤسسوا مدينة جديدة حسب تقاليدهم الاسلامية على نمط ما سارت عليه جيوشهم قبل ذلك فى العراق حين اسسوا مدينة البصرة سنة ١٤ هـ (٦٣٥ م) ومدينة الكوفة سنة ١٦ ــ ١٧ هـ (٦٣٧ ــ ٦٣٨ م) ٠

ومن جهة اخرى كان الموقع الجديد يمتاز بحصانة طبيعية اذ تحميه التلال من الشرق والشمال ويحميه من الغرب خندق مائى طبيعى هو : نهر النيل الذى كان فى الوقت نفسه يصل بين الشمال والجنوب ٠

ومن المحتمل ان عمرو بن العاص حين سمح لبنى وهدان ومن والاهم ان يقيموا على الضفة الغربية من النيل حيث بنى لهم حصنا فى الجيزة يعتصمون به عند الخطر كان يهدف من وراء ذلك الى زيادة تأمين هذا الجانب الغربى لمدينة الفسطاط ٠

ولذا لم يبق للفسطاط غير جانب واحد مفتوح هو الجانب الشمالى . ولم يهتم عمرو بتحصين هذا الجانب وربما كان السبب فى ذلك ان عمرا لم يخش تعرضه للاخطار من هذا الجانب نظرا الى أن الطريق اليه يمر بأقطار يحكمها العرب اى انها كانت على العكس مصدر الامان للفسطاط وطريق الامدادات اليها كما ان هذا الجانب كان المجال الطبيعى لامتداد المدينة ونموها فيما بعد ٠

وايا ما كانت الظروف التى حدت بعمرو بن العاص الى أن يؤسس عند بابليون عاصمة مصر العربية فان هذا الموقع الذى اختاره عمرو اثبت ببقائه موقع العاصمة المصرية حتى اليوم توفيق عمرو فى اختياره ٠

ما معنى الفســـــطاط ؟ :

هذا وقد صار يطلق على هذه المدينة الجديدة اسم الفسطاط ويقول القلقشندى انها بضم الفاء ويقال فيها فستاط وفساط بتشديد السين ويقول الجوهرى انه يجوز كسر الفاء فيها جميعا ٠

ولقد ثار بين الباحثين خلاف بشأن تسمية المدينة بالفسطاط ٠ ويتفق جمهور الرواة الاقدمين انه اطلق عليها اسم فسطاط عمرو اى خيمته . وذلك أن عمرا لما فتح الحصن المعروف بقصر الشمع فى سنة احدى وعشرين من الهجرة واستولى عليه ضرب فسطاطه على القرب منه ، فلما قصد التوجه الى الاسكندرية لفتحها امر بنزع فسطاطه للرحيل فاذا بحمام قد أفرخ فيه فقال : « لقد تحرم منا بحرم » وامر باقرار الفســـطاط مكانه ، واوصى عـلى الحمام وسار الى الاسكندرية ففتحها ثم عاد الى فسـطاطه ، ونزل به ونزل الناس حوله . وبنى

داره بجوار الجامع العتيق مكان فسطاطه ، وبنى الناس حوله . ومن هنـا سميت المدينة التى انشئت بالفسطاط (القلقشندى : صـبح الاعشى ج ٣ ص ٣٢٦) .

غير ان بعض العلماء المحدثين يعتبرون هذه القصة اسطورة من نسج الخيال ومن نمط الاساطير التى تحاك عادة حول تأسيس بعض المدن او تشييد بعض المؤسسات .

ويعتقد بعض المستشرقين ان كلمة فسطاط قد اشتقت من اصل يونانى هو « فسطاطوم » اسم المدينة او الحصن او الخندق الذى كان عند بابليون حرفه العرب الى فساط ثم الى فسطاط . غير أن هذا الزعم لا يسنده أى دليل من التاريخ ، ولا يتفق مع منطق الاحداث .

وهناك رأى اخر يقول ان الفسطاط ومعناها المخيم قد اخذت من المخيم الذى كان قد نصبه جيش عمرو عند محاصرته حصن بابليون وقد صار يطلق على المدينةالتى شيدت مكانه.على أنه مماتجدر ملاحظته أن«فسطاط»لفظةعربية كانت تطلق ايضا على المدينة ومجتمعها . وقد جاء فى الحديث عن النبى (ص) انه قال : « عليكم بالجماعة فان يد الله على الفسطاط » اى مع المدينة التى بها مجتمع الناس . ومما له دلالته ايضا أن البصرة ايضا كان يقـال لهـا الفسطاط (لسان العرب) ولذا فمن المرجح ان العرب قد اطلقوا على المدينة التى اسسوها فى مصر اسم الفسطاط بمعنى المدينة كما اطلق على البصرة ايضا الاسم نفسه وكما اطلق من قبل على يثرب اسم المدينة . وقد ذكرت المدينة فى القرآن الكريم بضع مرات مثل « ما كان لاهل المدينة ومن حولهم من الاعراب ان يتخلفوا عن رسول الله » (التوبة آية ١١٩) .

وفى ضوء روايات المؤلفين العرب الاقدمين وبحوث العلماء المحدثين صار من المتيسر تحديد موقع الفسطاط كما صار من الممكن الى حد ما تصور تخطيطها ومدى عمارها (شكل ١) .

ومن اشهر المؤلفين العرب الذين كتبوا عن الفسطاط ابن عبد الحكم (فتوح مصر واخبارها) وابن دقماق (الانتصار لواسطة عقد الامصار) وابن سعيد الاندلسى (المغرب) والقلقشندى (صبح الاعشى) والمقريزى (الخطط) .

أما العلماء المحدثون فاهمهم على بهجت وجبريل (كتاب حفريات الفسطاط) وكازانوفا (طبوغرافية الفسطاط) وفريد شافعى (عمارة مصر العربية) وجمال الدين الشيال (تاريخ مصر الاسلامية) .

تخطيط الفســـــطاط :

كما فعل العرب عندتأسيس البصرةوالكوفة بدأ عمرو ببناء مسجد وشيد الى جواره دارا له واسند عملية توزيع الخطط بين جماعات القبائل الى أربعة نفر من العرب،هم معاوية بن حديج التجيبي،وحيويل بن ناشرة المعافرى،وشريك ابن سمى الغطيفى،وعمرو بن تحزم الخولاني،فوزعوا الاراضى حول الجامع على جماعات القبائل : فاختط هؤلاء الخطط وبنوا الدور والمساجد وسميت هذه الخطط باسماء القبائل أو الجماعات التى اختطتها : مثل خطة تجيب وخطة مهرة وخطة لخم وغيرها .

ويتضح من اسماء بعض الخطط اشتراك جند من غير العرب فى فتح مصر . من ذلك مثلا خطة الفارسيين ، وكانوا من بقايا جند باذان:عامل كسرى ملك الفرس على اليمن،وخطط الحمراوات وقد سميت بذلك لاشتراكبعض الروم فيها وكانوا حمر الالوان.وكان منهم بنو نبه وبنو الازرق وقد حضر الفتح من بنى الازرق اربعمائة رجل وكان ينزل معهم بنو يشكر ، وقد نسب اليهم جبل يشكر الذى شيد عليه جامع ابن طولون فيما بعد .

وكانت من اعظم الخطط واوسعها خطة أهل الراية ، وهم جماعة من قريش والأنصار وقبائل أخرى لم يكن لكل من العدد لأن ينفرد بخطة ، فجعل لهم عمرو راية لم ينسبها لاحد فعرفوا بأهل الراية .

واخذ أهل الخطط يشيدون المنازل والمساجد وامتدت حول الجامع نحو الشرق والشمال والجنوب .

وكان بين هذه الخطط دور جماعة من الصحابة اشتركوا فى فتح مصر مثل دار عمرو ابن العاص ودار الزبير بن العوام ودار يعقوب القبطى ودار جبر القبطى وكانا قد صحبا السيدة مارية القبطية الى المدينة حين أهداهاالمقوقس للنبى صلى الله عليه وسلم .

وكانت خطط الفسطاط يحدها من الغرب مجرى نهر النيل الذى كانيسيرفى ذلك الوقت بجوار الجانب الغربى لحصن بابليون الى جامع عمرو حيث يمر فى غربيه مباشرة ثم يتجه الى موقع مشهد السيدة زينب الحالى ، وكان يحدها من الشرق عين الصيرة ومن الشمال الشرف المطل على بركة الحبش عند دير السلام حاليا ومن الجنوب جبل يشكر الذى شيدعليه فيما بعدجامع ابن طولون : أى أن الفسطاط كانت تشغل مساحة طولها من الشمال الى الجنوب حوالى خمسة آلاف متر وعرضها من الشرق الى الغرب نحو الف متر (شكل ١) .

ونظرا الى أن هذه المساحة كانت أوسع كثيرا من أن تقتصر على جند عمرو الذى كان عددهم حسب بعض الروايات اثنى عشر الف جندى فقط فان بعض العلماء يحاول ان يستنتج من ذلك أن دور هذه الخطط كانت على درجة كبيرة من الاتساع وانها كانت منعزلة بعضها عن بعض ولا تتلاصق الا بالقرب من الجامع فقط ، وانها كانت يزيد انعزالها كلما بعدت عن الجامع ·

غير أنه من المرجح أن الخطط قد شملت هذه المساحة الكبيرة حتى تتسع أيضا للسكان الأصليين من القبط الذين كان بعضهم من غير شك يعيشون من قبل فى ذلك المكان والذى قدم بعضهم الاخر ليقوم بأعمال الصناعة والتجارة مع المستوطنين الجدد . ولقد ذكر المؤرخون العرب انه كان بموقع الفسطاط عدة كنائس وديارات للنصارى ، ومن المستبعد اقامة كنائس عدة فى مناطق خالية من السكان ·

جامع عمرو (شكل ٣ و ٩٩ — ١٠٢) :

وقد كان جامع عمرو حين أسس يقع على شاطىء النيل الشرقى فى منطقة بها أشجار وكروم ، وكان يشغل مساحة طولها خمسة وعشرون مترا وعرضها خمسة عشر ، ويقال أنه اشترك فى تحرير قبلته ثمانون رجلا من الصحابة وقيل ثمانية فقط ومع ذلك قيل أن هذه القبلة انحرفت نحو الشرق اكثر مما يجب ، وكان يحدد قبلته عمد قائمة بصدر الجدار، وكان له بابان فى كل من جوانبه فيما عدا جدار القبلة ، وكان منها بابان يقابلان دار عمرو فى شرقى الجامع وكان طولها يساوى طول المسجد من قبليه الى بحريه وكان بين المسجد وبين دار عمرو طريق عرضه نحو ثلاثة أمتار ونصف · وقد استوحى عمرو فى تخطيط المسجد والدار والعلاقة بينهما مسجد النبى (صلى الله عليه وسلم) وداره فى المدينة ·

ويقال أنه لما فرغ عمرو من بنائه اتخذ له منبرا يخطب عليه فامره عمر بكسره وكتب اليه : « أما يكفيك أن تقوم قائما والمسلمون جلوس تحت عقبيك » ·

ولقد توالت على جامع عمرو كثير من العمائر حتى انه لم يبق من الجامع الاصلى ، الذى بناه عمرو غير البقعة من الارض التى شيد عليها ، وتوجد هذه البقعة فى رواق القبلة فى النصف الشمالى من المسجد اى على يسار الواقف امام المحراب الاوسط ومتجها نحو القبلة (شكل ٩٩) .

بيوت الفسطاط :

وكانت بيوت الفسطاط فى أول الامر تحيط بجامع عمرو من ثلاث جهات فقط نظرا الى أن النيل كان يجرى فى غربيه مباشرة كما سبق أن ذكرنا كما أن المساحة



شكل ٣ — جامع عمرو بن العاص — رواق المدخل وصحن الجامع

الواقعة بينه وبين النيل كانت تتسع تدريجيا كلما انحرف مجرى النيل الى الغرب ومن ثم اخذت هذه المساحة تتسع لبناء بيوت جديدة وهكذا صارت بيوت الفسطاط تحيط بالجامع من جميع نواحيه ، وتبلغ المسافة بين جامع عمرو والنيل حاليا نحو خمسمائة متر وهي المسافة التي انحرفها النيل منذ ذلك الوقت .

ومن المرجح أن دور الفسطاط كانت متسعة وكانت مشيدة بالطوب غير أن بعضها كان مبنيا بالحجارة ، وربما استخدم اللبن أو الطين أحيانا في البناء ولاسيما في الاطراف ولقد كشفت بعض الحفائر التي أجريت حديثا بالقرب من مسجد أبي السعود الجارحي عن بعض جدران من الطين قد يرجع الى عصور مبكرة .

وكان بالفسطاط ميادين وأسواق كما أسس بها مصانع مختلفة وكان بها عدد من المساجد والحمامات كما كان لها ميناء على النيل زادت أهميته بعد أن حفر عمرو الخليج الذي صار يصل النيل بالبحر الاحمر عند القلزم أو السويس .

صناعة السفن بجزيرة الروضة :

وفى سنة ٥٤ هـ (٦٧٤ م) أنشىء فى جزيرة الروضة مقابل الفسطاط صناعة العمائر والسفن ولذلك سميت جزيرة الصناعة ثم غلب عليها اسم الروضة وكان بينها وبين الفسطاط جسر ممتد من المراكب ·

وفى سنة ٦٩ هـ (٦٨٨ م) أقيمت على الخليج قنطرة كانت تفتح عند وفاء النيل ، وكان مكانها بين قناطر السباع (موقع المشهد الزينبى) وبين قنطرة السد (موقع كنيسة مارمينا) ·

وفى عصر الولاة الامويين أخذ عمران الفسطاط فى الازدياد الى أن تعرضت المدينة لبعض أعمال التدمير فى نهاية العصر الاموى أثناء مطاردة جيوش العباسيين لمروان بن محمد آخر الخلفاء الامويين فى سنة ١٣٣ هـ (٧٥٠ م) وكان التخريب الذى نال المدينة على يد الامويين الهاربين اشد مما نالها على يد العباسيين القادمين : ذلك أن الامويين عمدوا الى التخريب كوسيلة من وسائل تعويق الجيوش العباسية عن المطاردة او حقدا منهم أن يتركوا هذا العمار ينعم به العباسيون .

وكان من جراء هذه الاحداث أن خرب الجانب الشمالى من الفسطاط مما يلى جبل يشكر وخلا من العمار ·

وتمت الغلبة للعباسيين فى مصر على يد صالح بن على قائد جيوشهم الذى قام بمطاردة مروان بن محمد فى مصر وتمكن من قتله ، واستقر صالح بن على كأول وال على مصر من قبل الخلافة العباسية الجديدة ·

العسكر :

ولما خلفه الامير أبو عون فى ولاية مصر شرع فى سنة ١٣٥ هـ (٧٥٢ م) فى تأسيس مدينة جديدة فى الجانب الشمالى من الفسطاط الذى كان قد أصبح فضاء تقرا . ونظرا الى أن هذه المدينة أسست لايواء العسكر العباسى فقد سميت بالعسكر (شكل ١) .

وكان حد العسكر من الجنوب عند كوم الجارح ومن الشمال قناطر السباع ومن الغرب قنطرة السد ومن الشرق تلال المقطم ·

وقد شيد فى العسكر دار للامارة ظل ينزلها الولاة العباسيون ، وبنى بها الفضل بن صالح فى سنة ١٦٩ هـ (٧٨٥ م) مسجدا لم يكتب له البقاء ، وفى

سنة ٢٠٠ هـ (٨١٦ م) أثناء ولاية السرى بن الحكم سمح للناس بالبناء حول العسكر فكثرت بها العمارة حتى اتصلت بالفسطاط وشيدت الدور العظيمة .

ومما تجدر الاشارة اليه انه كان يطلق على هذه المدينة فى ذلك الوقت ايضا اسم مصر وذلك من باب اطلاق اسم القطر كله على العاصمة كما يطلق على دمشق اسم الشام .

ويؤكد هذه التسمية أنه قد عثر بحفائر الفسطاط على قطعة من الزجاج (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة رقم ٦ ـ ١٢٧٣٩) مؤرخة سنة ١٦٣ هـ (٧٧٩ م) ، نقش عليها انها صنعت « بمصر » (شكل ٨١) .

كما وصلنا دينارمؤرخ سنة ١٩٩ هـ (٨١٤ م) نقش عليه انه « ضرب مصر » بل وصلنا مسكوكات نحاسية من الفلوس يرجع اقدمها الى سنة ١٣٣ هـ (٧٥٠ م) نقش عليهـا اسم « مصر » (مجموعات متحف الفن الاسلامى بالقاهرة) .

وظلت العسكر عاصمة مصر ومركز الامارة والادارة والشرطة حتى سنة ٢٥٦ هـ (٨٧٠ م) حين أسس احمد بن طولون مدينة جديدة هى القطائع اتخذها عاصمة له ومقرا للجيش والادارة (شكل ١) .

احمد بن طولون :

جاء ابن طولون الى مصر فى سنة ٢٥٤ هـ (٨٦٨ م) وكيلا عن باكباك صاحب اقطاعها ، وكان زوج أم احمد بن طولون ، وكان من عادة أصحاب اقطاعات الولايات أن يقيموا بسامرا مركز الخلافة ويرسلوا عنهم وكلاء الى ولايتهم . ولما قتل باكباك منح اقطاع مصر لياركوج وكان صهر أحمد بن طولون فابقاه وكيلا له فى حكم مصر بل أطلق يده فيها حتى قال له (تسلم من نفسك لنفسك)فاسندت اليهولاية الاسكندرية وخضع لهصاحب برقةوبسط سلطانه على سائر اقاليم القطر المصرى . ولم يلبث ابن طولون أن استقل بحكم مصر ثم ضم اليه بلاد الشام .

وقد أقام ابن طولون فى أول الامر بالعسكر ونزل دار امارتها وأسس فيها مستشفى اشتهر بدقة انظمته،ولكنه فى سنة ٢٥٦ هـ (٨٧٠م) شرع فى تأسيس مدينة القطائع لتكون مركزا لحكمه ومقرا لجنده وحاشيته الذين اقتسموها فسميت بذلك القطائع . وربما كان تأسيس ابن طولون للقطائع مرتبطا بأطماعه فى الاستقلال بحكم مصر .

القطائع :

وكما فعل أبو عون حين أسس العسكر فى الجانب الشمالى من الفسطاط اسس ابن طولون القطائع فى الطرف الشمالى من العسكر أو على الاصح ف الطرف الشمالى الشرقى (شكل ١) .

وكانت القطائع تقع من جهة بين جبل يشكر وهو الحد الشمالى للفسطاط وبين سفح جبل المقطم عند مكان القلعة حاليا وكان يعرف فى ذلك الوقت باسم قبة الهواء ، ومن جهة اخرى بين الرميلة تحت القلعة الى « مشهد الراس » الذى عرف فيما بعد باسم « مشهد زين العابدين » .

وقد بدأ ابن طولون فى سنة ٢٥٦ هـ (٨٧٠ م) بتشييد قصر له تحت موقع القلعة فيما بين قلعة الجبل حاليا والمشهد النفيسى ثم أتم بناء مسجده المعروف فوق جبل يشكر فى سنة ٢٦٥ هـ (٨٧٨ ــ ٨٧٩ م) كما يتضح من لوحة التأسيس التى وصلتنا وترك بين المسجد والقصر ميدانا واسعا واختطت حاشيته وجنده دورها فى موقع المدينة حتى اتصلت بالعسكر والفسطاط .

وكما أنه لم يبق من فسطاط عمرو غير جامع عمرو فانه لم يبق من قطائع ابن طولون غير جامع ابن طولون الذى ــ على العكس من جامع عمرو ــ قد وصلنا تقريبا بحالته الاصلية وذلك فيما عدا المئذنة التى أعاد بناءها السلطان لاجين فى سنة ٦٩٦ هـ (١١٩٦ م) .

ويتميز جامع ابن طولون بزخارف جصية من طراز جديد بدأ ظهوره فى عهد ابن طولون ويعتبر صدى لطراز الزخرفة الجصية التى ازدهرت فى مدينة سامرا عاصمة الخلافة العباسية فى ذلك الوقت . ويعتمد علماء الاثار الذين يقومون بالحفر والتنقيب فى مناطق الفسطاط على ظهور هذه الزخارف الجصية فى تأريخ المبانى التى يكشفون عنها (شكل ١٠٣ ــ ١٠٧) .

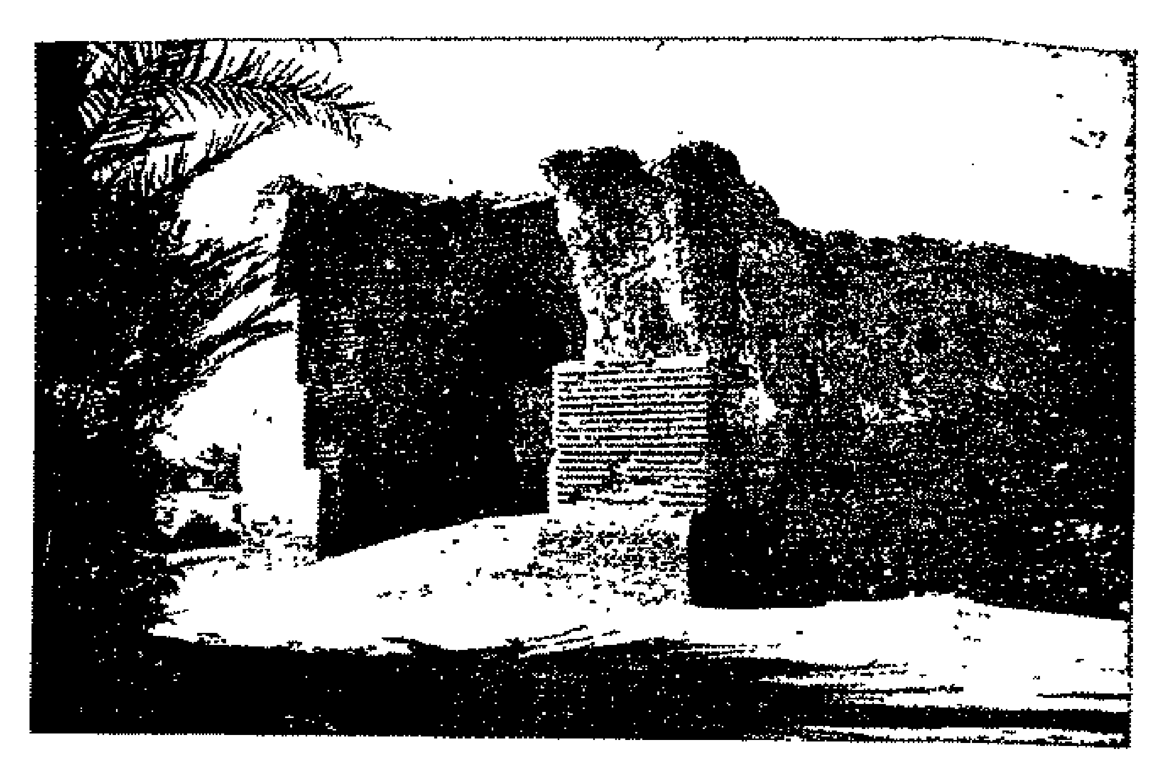
قناطر ميـــاه ابن طولون (شكل ٤ و ٥) :

وقد شيد ابن طولون فى الجهة الشرقية من القطائع قناطر للمياه لا تزال بعض عقودها قائمة أشار اليها أحد الشعراء بقوله :

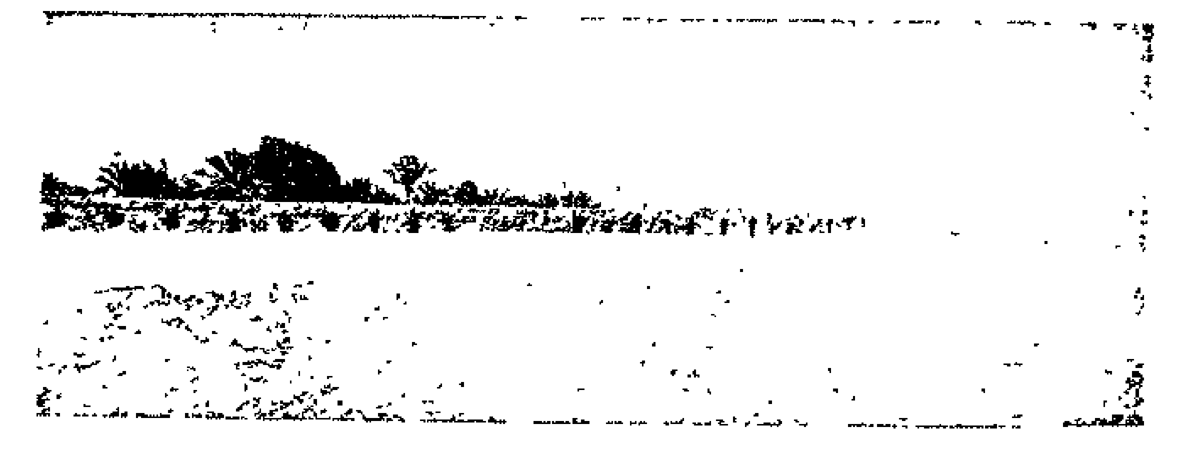
بنـــاء لو أن الجن جاءت بمثله لقيـــل لقد جاءت بمستفظع نـــكر

وقد ازداد عمار القطائع فى عهد خمارويه بن أحمد بن طولون الذى كان بطبيعته شغوفا بالترف والبذخ والفنون .

وانشا خمارويه حديقة للحيوان كان فيها السباع والنمور والفيلة والزرافات والطيور وغيرها وجهز بيوتها بما يكفل لها الصحة والنظافة (ابن تغرى بردى : النجوم الزاهرة ج ٣ ص ٥٣ ــ ٥٩) .



شكل ٤ ــ قناطر ابن طولون بالبساتين جنوب القاهرة ــ ٢٦٣ هـ / ٨٧٦ م



شكل ٥ ــ منظر عام لقناطر ابن طولون بالبساتين جنوب القاهرة

القضاء على أسرة بني طولون :

غير أن أسرة طولون لم يكتب لها البقاء طويلا ، ففى سنة ٢٩٢ هـ (٩٠٤م) أرسل المستكفى بالله قائده محمد بن سليمان الكاتب على رأس جيش فاقتحم

القطائع وقتل بنى طولون وخرب قصورهم . ويقال ان محمد بن سليمان هدم القصر وقلع اساسه وخرب موضعه حتى لم يبق له اثر .

وسكن محمد بن سليمان الفسطاط وتبعه في ذلك من جاء بعده من الولاة العباسيين والاخشيديين • ولما استولى الفاطميون على مصر في سنة ٣٥٨ هـ (٩٦٩م) اسسوا القاهرة فى الشمال الشرقى من الفسطاط وحصنوها بالاسوار وقصروا الاقامة فيها ، على الخليفة وحاشيته وحرسه ورجال الحكومة وحرموا سكناها على سائر الشعب (شكل ٦ و ٧) .

ازدياد العمران بالفسطاط :

ولذا لم يؤثر تاسيس القاهرة في عمران الفسطاط وازدهاره بل على العكس تزايدت عمارته واسست به « الادر الانيقة والمساجد القائمة والحمامات الباهية والقياسر الزاهية والمستنزهات الرائقة ورحل الناس اليه من سائر الاقطار وقصدوه من جميع الجهات وغص بسكانه وضاق فضاؤه الرحيب عن قطانه » (القلقشندي : صبح الاعشى ج ٣ ص ٣٣٣) .

وقد عمرت مدينة الفسطاط بالصانع المختلفة التي كانت تسد حاجات سكانها وغيرهم من أهل مصر كما كانت تصدر الفائض من منتجاتها الى الخارج •

وقد كشفت الحفائر التى اجريت فى مناطق الفسطاط عن مصبغة يتضح مما تبقى من اثارها انها كانت تقوم باعمال الصباغة على نطاق واسع • كما عثر اسفل بعض الطرق على مجار ذات اقبية مما يدل على العناية بتنظيم وسائل الصرف •

كما كشفت الحفائر أيضا عن مجموعة من الدور والطرق ترجع الى ما بين القرنين الثالث والخامس بعد الهجرة (٩ — ١١ م) استشف منها فكرة واضحة عن تصميمها فى تلك الفترة .

وكانت الدار تتالف من عدة وحدات أهمها وحدة الاستقبال وكانت تتكون من فناء مربع مسقوف يقام فى أحد جوانبه أو فى جانبين متقابلين أو فى جوانبه الاربعة ايوانات تفتح عليه وقد يكون بعض هذه الايوانات ضحلا أو عميقا وكان أحد الجوانب يتميز عادة بتصميم خاص اذ كان يتالف من ايوان رئيسى أوسط على كل من جانبيه حجرة وكان يتقدم الجميع سقيفة تفتح على الصحن خلال ثلاث فتحات .

وكانت الدور تشتمل على مقاعد وملاقف ونافورات وسلسبيلات او شاذروانات واحواض للنباتات ، كما كانت مداخلها فى معظم الاحيان منكسرة بزاوية قائمة حتى يختفى داخل الدار عن السائرين فى الطريق ولو كان الباب مفتوحا كما زودت بعض الدور بممرات داخلية تمكن اهل الدار من التنقل بين أجزاء الدار دون المرور بالفناء الأوسط ، كما عثر فى بعض الدور على خزانات مياه تحت الأرض وكان الماء يجرى فى البيوت خلال انابيب داخل الجدران .

وكانت جدران الدور تكسى عادة بالجص المزخرف بالرسوم المحفورة والبارزة كما كانت تزخرف احيانا بالصور المرسومة بالالوان المائية على الجص .

ولقد ظلت الفسطاط بعد تأسيس مدينة القاهرة مدينة الشعب ومقر الصناعات والمهن والتجارة ومزاولة الاعمال .

ولقد ترك لنا بعض من زار الفسطاط فى تلك الفترة وصفا لمدى العمران الذى كانت عليه هذه المدينة قد يكون بعضه من باب المبالغة فى التقريظ غير انه فى الوقت نفسه يشير الى انطباعاتهم عن هذه المدينة ومدى ازدهار العمران بها .

وقد نكبت الفسطاط فى عهد المستنصر حين استمر القحط من سنة ٤٥٧ هـ (١٠٦٥ م) الى سنة ٤٦٤ هـ (١٠٧٢ م) وبلغ أوجه فى سنة ٤٦٢ هـ (١٠٧٠ م) وانتشر فى مصر الوباء واختل الأمن وثارت الفتن مما اضطر المستنصر الى ان يستغيث بأمير الجيوش بدر الجمالى فقدم من عكا وحكم مصر باسم الخليفة . وكان من سياسته العناية بالقاهرة واهمال الفسطاط بل انه أباح للجند ولغيرهم من القادرين على البناء ان يستغلوا مبانى الفسطاط الخالية من السكان فى تشييد مبان لهم فى القاهرة وقد ادى ذلك كله الى تخريب العسكر والقطائع وجزء كبير من الفسطاط وصار ما بين القاهرة ومصر خاليا من السكان وخرابا ولم يبق هناك الا بعض البساتين .

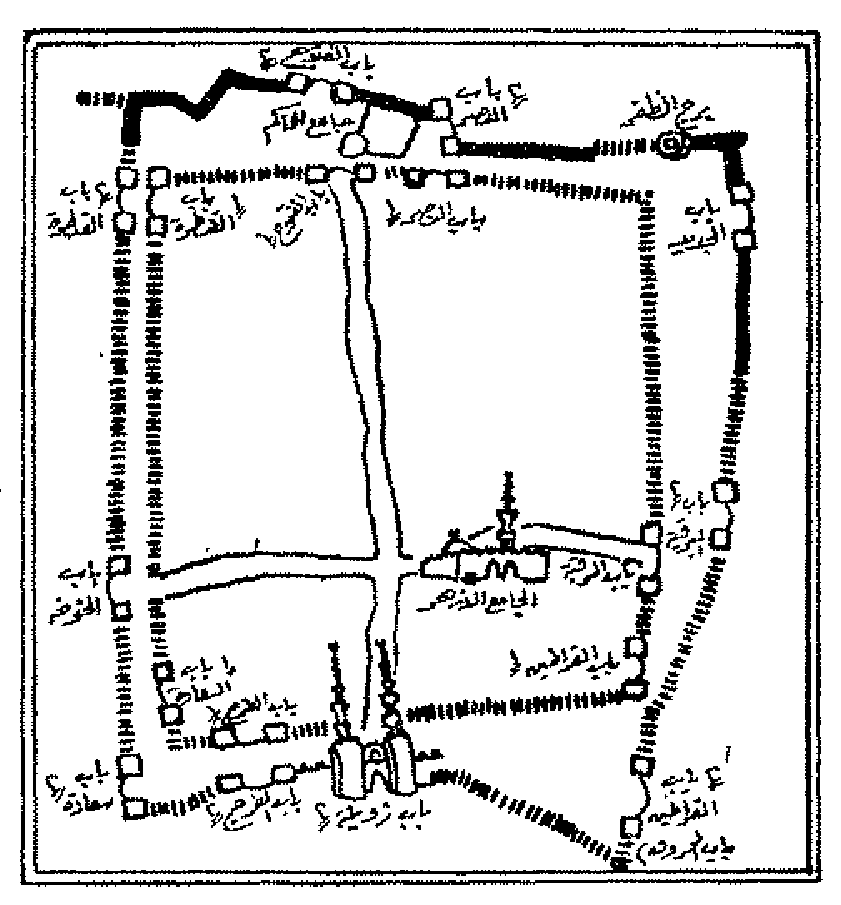
ضم الفسطاط للقاهرة :

ثم كانت الطامة الكبرى على الفسطاط حين امر شاور باحراقها فى سنة ٥٦٥ هـ (١١٦٩ م) حتى لا تقع فى يد عمورى ملك بيت المقدس حين طمع فى الاستيلاء على مصر مما كان من جرائه ان تحولت الفسطاط الى اطلال وكيمان .

ويصف المقريزى (الخطط ج١ ص ٣٣٨ـ٣٣٩) كيف تم حرق الفسطاط فيقول ان شاور نادى بان لا يقيم فى مصر احد » وازعج الناس فى النقلة فتركوا

اموالهم واثقالهم ونجوا بانفسهم واولادهم • وبعث شاور الى مصر بعشرين الف قارورة نفط وعشرة الاف مشعل نار فرق ذلك فيها فارتفع لهيب النار ودخان الحريق الى السماء فصار منظرا مهولا واستمرت النار تأتى على مساكن مصر من اليوم التاسع والعشرين من صفر لتمام اربعة وخمسين يوما . . .كل ذلك والنهاية ينقبون فى المنازل فى طلب الخبايا ومن ثم تحولت مصر الفسطاط الى تلك الاطلال المعروفة » ومما يسترعى الانتباه ان حفائر الفسطاط قد اخرجت ولا تزال تخرج كميات كبيرة من قوارير النفط •

وعندما ولى صلاح الدين حكم مصر شرع فى بناء سور يضم القاهرة والفسطاط وصار يطلق عليهما معا أسم القاهرة ••



شكل ٦ ــ خريطه للقاهرة وحولها اسوار كل من جوهر الصقلى وبدر الجمالى

قصة تأسيس القاهرة

الأستاذ كريسويل
(ترجمة الدكتور عبد الرحمن فهمى)

فى ٢٠ صفر سنة ٢٩٢ هجرية (١٠ يناير سنة ٩٠٥ ميلادية) انتهت الدولة الطولونية واضحت مصر بعد ذلك اقليما يحكمه ولاة معظمهم من الاتراك تعينهم الخلافة العباسية ..

ولكن كانت ثمة قوة جديدة تنهض فى الغرب فى دولة الفاطميين التى قضت على اغالبة القيروان فى جمادى الثانى سنة ٢٩٦ هجرية (فبراير — مارس سنة ٩٠٩ ميلادية) ثم قدر لها فيما بعد أن تغزو مصر وتحكمها الفترة تزيد على القرنين. ولا يزال اصل هذه الاسرة الفاطمية يكتنفه الغموض . ولقد أسس عبيد الله أول خلفاء الفاطميين عاصمته فوق مساحة من الأرض تمتد على ساحل البحر الابيض المتوسط بين مدينة سوسه وصفاقس، ونظرا لاعتقاده الجازم فى علم التنجيم فقد تعمد أن يضع أساس عاصمته فى ٥ ذى القعدة سنة ٣٠٣ هجرية (١١ مايو سنة ٩١٦ ميلادية) عند ظهور برج الاسد .. وتم بناء حوائط المدينة فى سنة ٣٠٥ هـ (٩١٧–٩١٨م) حسب رأى البكرى أو فى ربيع الاول سنة ٣٠٤ هجرية (سبتمبر — اكتوبر سنة ٩١٦ ميلادية) حسب رأى ابن عذارى .

ويذكر المقريزى أن كل مصراع من مصراعى باب المهدية كان يتكون من ثلاث طبقات من الحديد مثبتة بعضها فى بعض بمسامير كبيرة مبرشمة، ونظرا لثقل وزن هذين المصراعين قرر المهدى أن يرتكزا على محور زلاقة من الزجاج حتى يصبح فى امكان فرد واحد ان يفتحهما ويغلقهما. وسنرى نفس القصة تتكرر بحذافيرها عند ذكر ابواب القاهرة الفاطمية .

وقد بنى عبيد الله قصرا تطل واجهته نحو الغرب على ميدان كان يقع على الجانب الاخر منه قصر ابنه أبى القاسم الذى كان مدخله يواجه الشرق . ومن الملاحظ أن وضع هذين القصرين اللذين يواجه احدهما الاخر فى شرقى الميدان وغربيه يشبهان وضع القصر الكبير والقصر الصغير اللذين سوف يشيدان فيما بعد فى القاهرة الفاطمية ، هذا وقد ترك عبيد الله رقادة فى سنة ٣٠٨ هجرية (٩٢٠ — ٩٢١ ميلادية) ليستقر فى عاصمته الجديدة المهدية .

وقد أرسل عبيد الله حملتين لغزو مصر كلاهما بقيادة ابنه أبى القاسم فتمكنت الحملة الاولى فعلا من احتلال الاسكندرية فى ٨ محرم سنة ٣٠٢ هجرية (٣ اغسطس سنة ٩١٤ ميلادية) ولكنها انتهت بالفشل فى ٢٢ جمادى الثانى سنة ٣٠٣ هجرية (١٢ يناير سنة ٩١٥ ميلادية) بفضل النجدات الحربية التى

أرسلتها بغداد والتى انتصرت على الفاطميين وطردتهم من البلاد • وفى سنة ٣٠٦ هجرية (٩١٨ — ٩١٩ ميلادية) خرجت الحملة الثانية لغزو مصر ولكنها لقيت نفس مصير الحملة الاولى ••

وفى شوال سنة ٣٣٤ هجرية (١٨ مايو سنة ٩٤٦ ميلادية) توفى ابو القاسم فتولى من بعده ابنه اسماعيل المنصور الذى أسس «صبرة» وبعد وفاته فى شوال سنة ٣٤١ هجرية (فبراير سنة ٩٥٣ ميلادية) تولى ابنه المعز الذى كانت أعز أمنية يصبو اليها فى حياته هى أن يفتح مصر • وفى سبيل تحقيق هـذه الامنية شرع فى جمع الاموال حتى تجمع لديه منها ٢٤ مليون دينار كما قضى سنتين فى حفر الآبار واقامة الاستراحات على طول الطريق الى الاسكندرية.

اسباب لغزو مصر تتعلق بالتنجيم :

يرى دى خـويه أن الذى دفع المعـز الى التفـكير فى غـزو مصر هو التقاء كوكب المشترى بزحل فى برج الحمل فى سنة ٣٥٦ هجرية (٩٦٧ ميلادية) وليدعم رايه هذا اتى بكثير من الامثلة لايضاح ما كان لعلم التنجيم من اثر عظيم فى حياة الشرقيين فى العصور الوسطى ، وخاصة عند الفاطميين • واشار دى خويه الى كتب عبيد الله (الذى اصبح فيما بعد الخليفة المهدى) من التنجيم والعلوم الخفية التى سرقت منه بالقرب من طاحونة اثناء فراره الى افريقية والتى استردها القائم فى اثناء حملته الفاشلة على مصر • ويقال ان هذه الكتب كانت تحتوى على النبوءة التى شاعت وقتئذ وهى ان حكم العرب لبلاد المغرب سينتهى بانتهاء القرن الثالث الهجرى •

ويقرر دى خويه أن هذه النبوءة كانت مبنية بلاشك على التقاء الكوكب زحل بالمشترى فى برج الحمل سنة ٢٩٦ هـ (٩٠٨ م) وهى السنة التى شهدت فعلا سقوط الاغالبة وظهور دولة الفاطميين وبدء حكمهم فى القيروان • ومن المعروف أن الفاطميين كانوا يتوقعون بداية عهد جديد هو عهد الدين الحق الذى يقترن بتغيرات فلكية تحدث سنة ٣١٦ هجرية (٩٢٨ ميلادية) ويرى دى خويه كذلك انه من المحتمل ان قيام الدولة الفاطمية سنة ٢٩٦ هـ (٩٠٨م) قد جعل المعز وهو الضليع فى علم التنجيم يختار سنة ٣٥٦ هجرية (٩٦٧ ميلادية) لاعداد حملته على مصر لاسباب متصلة بالتنجيم ايضا اذ انه فى هذا العام يلتقى زحل بالمشترى فى برج الحمل وهذا يذكرنا بموقف هولاكو الذى على الرغم من انه كان فى اوج مجده سنة ٦٥٦ هـ (١٢٥٨ م) فانه لم يجرؤ على غزو بغداد الا بعد ان ضمن له منجمه الشهير الطوسى النجاح والنصر .

وربما كان المعز قد تاثر بهذه النبوءة ولكننا سنرى أن يعقوب بن كلس قد لعب هو الاخر أهم الادوار فى ذلك حسب ما يقرره ابو المحاسن .

غزو مصر وسقوط الفسطاط :

أصبحت مصر نتيجة لماكان فيها من اضطرابات داخلية ومجاعات حدثت بسبب انخفاض النيل وظهور الطاعون الذى أعقب ذلك ، عرضة للغزاة الفاتحين وكان المعز على علم تام بحالة البلاد بفضل ماأطلعه عليه يعقوب بن كلس اليهودى العراقى الذى ولد ببغداد سنة ٣١٨ هجرية (٩٣٠ ميلادية) وهاجر الى فلسطين وتقلد أولى أعماله فى الرملة . ويذكر ابن خلكان نقلا عن ابن عساكر أنه كان يهوديا عنيدا ماكرا اختلس أموال التجار ثم فر من دائنيه عندما سنحت له الفرصة غير أن هذا الاملاس كان فى صالحه لانه ما لبث بعد سنة ٣٥٥ هجرية (٩٩٦ ميلادية) وهو فى السادسة والثلاثين من عمره أن ظهر فى مصر كتاجر ثرى يمارس أعمالا تجارية عظيمة بالاشتراك مع حاكم مصر كافور ،وقد أخذ ابن كلس يتقرب من كافور حتى قال عنه كافور « لو كان هذا مسلما لصلح أن يكون وزيرا » وهكذا أصبح منصب الوزارة غاية لايحول دونها سوى أنه يهودى ولا عليه الا أن يجد أن الدين الاسلامى هو الدين الحقيقى الوحيد وكما يذكر ابن خلكان والمقريزى تاقت نفس يعقوب الى الولاية واحضر معه من علمه شرائع الاسلام سرا فى سنة ٣٥٦ هجرية (٩٦٧ ميلادية) .

ولكن الوزير الذى كان قائما فى الوزارة آنذاك وهو ابن الفرات انزعج بعد أن أصبح لا يحول دون يعقوب بن كلس وتوليه منصب الوزارة أى عقبة شرعية وقد أمر ابن الفرات عندما توفى كافور فى السنة التالية أن يلقى بيعقوب فى السجن . غير أن يعقوب تمكن بفضل ثروته من شراء حريته عن طريق الرشوة ، ثم هرب الى بلاد الخليفة الفاطمى فى شمال افريقيا . ولقد اخبرنا ابن القلانسى انه على الرغم من اعتناقه الاسلام فانه عندما وصل الى المهدية لم يلبث أن اجتمع باليهود .

ورغب يعقوب بن كلس أن يثار من مصر ولتحقيق هدفه أخذ يشجع الدولة التى تمتع فيها بالحماية على غزو البلد الذى كان قد فر منه، ويذكر أبو المحاسن أن يعقوب كان من أهم العوامل التى دفعت المعز — فى ضوء الدعاية المناسبة — على ارسال جوهر لغزو مصر . وقد استغل يعقوب بكل طاقته ماحدث فى مصر من انهيار مالى وانخفاض للنيل وسوء المحاصيل الزراعية وما وقع من مجاعة ووباء وضعف للحكومة المصرية . ولكن لما رحل جوهر بحملته لم يصطحب معه يعقوب بن كلس وظل يعقوب بعيدا عن الخطر ولكنه لم يلبث أن رحل الى مصر بعد ثلاث سنين ونصف من رحيل المعز الى مملكته بعد أن تم الاستيلاء على مصر وساد فيها الامن واستقرت فيها الاحوال .

وما أن رحل يعقوب بن كلس الى مصر حتى اتخذ اجراءات مالية واسعة فلم يلبث بعد تعيينه وزيرا أن ضرب دينارا جديدا كان سببا فى انحطاط الدينار

الراضى الى نحو الثلث من قيمته مما أدى الى خسـارة الناس لـكثير من ثرواتهم ·

غزو مصر :

اصدر المعز اوامره بحشد الجيوش فتجمع لديه مائة الف رجل من القبائل العربية ولى جوهر قيادتهم وجهزهم المعز بالمعدات الكافية وارسل معه المؤنة والعدد والات القتال · وسار الجيش من القيروان فى ١٤ ربيع الاول سنة ٣٥٨هـ (٥ فبراير سنة ٩٦٩ ميلادية) فوصل الجيزة فى ١٧ شعبان سنة ٣٥٨ هجرية (٦ يوليو سنة ٩٦٩ ميلادية) وعبر النيل وسحق الجيوش التى كانت قد اعدت لقتاله على الشاطىء الشرقى فسلمت مدينة الفسطاط ثم سار الجيش الفاطمى المظفر فى المدينـة حاملا لواء النصر . وعسكر جوهر فى السهل الرملى الواقع الى الشـمال من الفسـطاط وكان يحـد هـذا السـهل جبل المقطم من الشرق والخليج من الغرب وكان الخليج عبـارة عن قنـاة تخرج من النيل شمالى الفسطاط وتمر بمدينة عين شمس وتصب فى النهاية بالبحر الاحمر عند السويس . وكان هذا السهل خاليا من المبانى الا من بضعة منشئات تتعلق ببستان كافور وبدير مسيحى يسمى دير العظام ، يشغل مكانه الآن الجامع الاقمر ، وحصن صغير يسمى قصر الشوق لا يزال باقيا الى الآن ويطلق على احد الأحياء بالقاهرة .

تاسيس القـاهرة (شكل ٦ و ٧) :

وفى مساء ذلك اليوم اختط جوهر موقع القصر الذى قرر ان ينزل المعز فيه وحينما اتى اعيان الفسطاط فى الصباح التالى لتهنئته وجـدوا أن أسس البناء الجديد كانت قد حفرت · وبنى جوهر سورا خارجيا من اللبن على شكل مربع طول كل ضلع من اضلاعه ١٢٠٠ متر ، وقد ذكر المقريزى انه كان لا يزال يوجد حتى عصره (القرن ١٥ م) قسم كبير من هذا السور وكان يقع بين باب البرقية ودرب بطوط خلف السور الحالى لصلاح الدين بنحو ٥٠ ذراعا وقد هدم السور فى سنة ٨٠٣ هجرية (١٣٠٠ ميلادية) · وقد ابدى المقريزى دهشته من حجم الطوب المستعمل فى هذا البناء ، وذكر أن طول الطوبة ذراع(حوالى ٥٨ سم) وعرضها ثلثا ذراع وأن هذا السور كان من السمك بحيث يستطيع‌ان‌يمر فوقه فارسان جنبا الى جنب ، ومن الغريب ان ياقوت ذكر ما يشبه ذلك فى وصفه لجدران قصر المهدية وهى العاصمة الاولى للفاطميين واوضح ابن دقماق (ج ٥ ص ٣٦) الغرض الذى رمى اليه جوهر بقوله :

« انه بنى لسيده القاهرة والقصور ليكون هو واصحابه واحفاده بمعزل

عن العامة وعلى هــذه العادة فعل ملوك بنى عبد المؤمن ذلك فى مراكش وتلمسان وغيرهما » ٠

وقد سميت هذه المدينة فى اول «الامر» المنصورية » تيمنا باسم مدينة المنصورية التىأنشاها المنصور بالله والد المعز خارج القيروان— وقد اثارهذا التوافق بين الاسمين دهشة كاى Kay الذى لاحظ ان انشاء مدينة منعزلة ومحصنة بهذا الشكل يتفق مع عادة الفاطميين التى ساروا عليها من قبــل، وأن المنصورية ولو انها لم تكن نواة لمدينة جديدة ولم تحل محل مدينةالقيروان القديمة الا انها كانت من غير شك النموذج الذى اسست على مثاله مدينة القــاهرة .

ومن الجلى ان جوهر قد كلفه الخليفة من غير شك بأن ينشىء مدينة تكون علاقتها بالفسطاط كعلاقة المنصورية بالقيروان ، ولعله من الطريف ان نلاحظ بهذا الصدد انه كان يطلق على بابين من أبواب المنصورية اسم «باب زويلة وباب الفتوح » . وقــد أطلق هــذان الاسمان على بابــين من ابواب القاهرة التى تذكرنا فى كثــير من مظاهرها بتنظيم المدينة الصينية والمدينة التترية والمدينة المحرمة فى بكين التى اسسها قبلاى خان بعد ذلك بثـلاثة قرون .وقد اشار « كاى » الى انه لايوجد مايدل على ان جوهرا أو سيده قد أرادا أن يؤسسا مدينة جديدة بالمعنى الحرفى المفهوم من هذه الكلمة او كان يتوقع ما حدث بعد ذلك اى انه ما كان يخطر ببال احدهما ان سكان تلك المدينة الثلاثية المكونة من الفسطاط والعسكر والقطائع سيجاورون بالتدريج القصر الملكى وانهم سيبلغون سور القاهرة وينشئون المساجد والمبانى الخاصةعلى انقاض قصورها التى سار الخراب اليها بعد أن قضى صلاح الدين الايوبى على هذه الاسرة سنة ٥٦٧ هجرية (١١٧١ ميلادية) . .وفيما قبل ذلك الوقت لم يكن يسمح لأى فرد باجتياز اسوار مدينة القاهرة الا اذا كان من جند الحامية او من كبار موظفى الدولة ويشير المقريزى الى أن القاهرة صارت دار خلافة ينزلها الخليفة بحريمه وخواصه بينما استمر عامة الشعب فى سكنى الفسطاط .

اختيار المنجمين لطالع سعيد :

اصدر جوهر اوامره الى المنجمين فجمعهم وطلب اليهم ان يختاروا طالعا سعيدا لتاسيس المدينة حتى لا تتعرض دولة الفاطميين لتغلب يسلبها منهم فحفرت الخنادق لبناء اسس الاسوار والجدران وثبت فيها قوائم ربطت بحبال علقت عليها اجراس وكان المتفق عليه انه عندما تحين اللحظة المناسبة يرسل المنجمون اشارة لبدء العمل ٠ وابلغ المنجمون العمال بأن يقفوا على تمام الاهبة لالقاء الحجارة والمونة التى كانت فى متناول يدهم فى الخنادق المحفورة بمجرد صدور الاشارة لهم بذلك ٠ ولكن قبل ان تحين اللحظة المنتظرة ، وقع غراب على

الحبال الممتدة فدقت الاجراس فظن العمال ان المنجمين قد اعطوا الاشارة فبداوا العمل وصادف فى هذه اللحظة أن كان كوكب المريخ فى الاوج ونظرا الى ان هذا الكوكب كان يسمى قاهر الفلك اعتبر ذلك فالا غير حسن . ويظهر من رواية المقريزى المضطربة بعض الشيء ان المدينة الجديدة اطلق عليها اولا اسم المنصورية وهو الاسم الذى كان يطلق على المدينة التى أسسها المنصور بالله ثالث الخلفاء الفاطميين خارج مدينة القيروان وان المدينة الجديدة لم تعرف باسم « القاهرة » الا بعد أربع سنوات وذلك حين حضر المعز الى مصر ورأى من قراءاته الخاصة للطالع أن فى هـــذه التسمية فال حســن اذ رأى أن اســـم « القاهرة » مشتق من « القهر » و « الظفر » فاطلق عليها اسم القاهرة .

النواحى الاسطورية فى القصة :

وقد سلم جميع المؤلفين الذين عالجوا موضوع تأسيس القاهرة : رافيس ولين ، ولينبول ، وبيكر ، واولرى ، وريتشموند ، وغـــيرهم ... سلموا بقصة المنجمين والغراب ولم يشكوا فى صحتها ، ويظهر انهم قد فاتهم أن هناك قصة شديدة الشبه بها ذكرها المسعودى المتوفى سنة ٩٤٣ ميلادية فى روايته الخرافية عن انشاء الاسكندر لمدينة الاسكندرية فقد روى ان العمال وقفوا بأمر الاسكندر فى الخطوط التى حددت لانشاء المدينة الجديدة وان الاوتاد دقت فى الارض على مسافات بطول هذه الخطوط ثم ربط بها خيط ثبت آخره بعمود من الرخام امام خيمة الملك .. وعلقت بهذا الخيط اجراس ثم انتظر العمال الاشارة حتى يشرعوا جميعا فى العمل فى وقت واحد لاقامة أسس المدينة وكان الاسكندر يؤمل بهذه الوسيلة أن يتحقق من انشـــاء المدينة فى طالع سعيد . ولكن مع الاسف حين حان اليوم واللحظة المحددة شعر الاسكندر بثقل فى رأسه ونام فوقع غراب على الحبل فدقت الاجراس وبدأ العمال فى العمل . ولما استيقظ الاسكندر وعرف ما حدث قال « لقد أردت أمرا وأراد الله أمرا آخر » .

ومن ذلك يظهر أن القصة التى رواها المقريزى يمكن اعتبارها فى حكم الخـــــرافة .

اسوار القاهرة وأبوابها (شكل ٦ و ٧) :

بفضل المعلومات التى امدنا بها المقريزى يمكننا ان نتتبع بكثير من الدقة حدود سور مدينة جوهر فى اكثر اجزائه وذلك فيما عدا ذلك الجزء الواقع بين باب القصر وباب البرقية اذ أنه لم يصلنا عنه اية معلومات (شكل ٦ و ٧) .

ولما كانت الاعمال الاولية قد تمت فى اثناء الليل بسرعة كبيرة فقد لوحظ فى الصباح التالى لوضع الاساس أن هنـــاك اضطرابا فى تخطيط القصر وأن

شكل ٧ — قاهرة الفاطميين وخططها يخترقها من الشمال الى الجنوب قصبة القاهرة (شارع المعز حاليا) حيث كانت أهم أسواق القاهرة ومواكبها واحتفالاتها
(عن عبد الرحمن زكى — القاهرة)

الخطوط لا تسير على استقامة واحدة. وكانت هذه من غير شك هى حال الاسوار الرئيسية للمدينة ايضا. ومع ذلك فان تخطيطها كان على هيئة مستطيل منتظم تقريبا طول ضلعه من الشرق الى الغرب ١١٠٠ متر ومن الشمال الى الجنوب حوالى ١١٥٠ مترا ويواجه الحائط الجنوبى الفسطاط والشرقى المقطم والشمالى الخلاء ، ويسير الضلع الغربى محاذيا للخليج ولكن على بعد قليل منه لان المسافة التى تركت أقيم فيها دار الذهب ودار اللؤلؤة وغيرها .. وقد ظل الخليج قائما حتى سنة ١٨٨٩ حين طمر وسار فى مكانه الترام ويطلق عليه اليوم اسم شارع الخليج المصرى (بور سعيد) .

وكان يسير فى موازاة شارع الخليج شارع آخر هو شارع بين السورين . ويقول المقريزى عند ذكر خط بين السورين «به الآن صفان من الاملاك: احدهما مشرف على الخليج والاخر مشرف على الشارع المسلوك فيه من باب القنطرة الى باب سعادة . ويقال لهذا الشارع بين السورين .. تسمية العامة بها فاشتهر بذلك » ويقصد بذلك بين الحائطين .

والسور الثانى هو سور صلاح الدين وكان قائما بين هذا الشارع والخليج فى موقع الدور التى كانت تطل شرفاتها على الخليج وتفتح أبوابها على شارع بين السورين اى انها كانت دورا ملاصقة للخليج لان المسافة بين الخليج وبين الشارع كانت نادرا ما تصل الى ١٦ مترا وقد ازيلت هذه الدور الان .. اما حائط السور الآخر فقد كان تبعا لذلك على الناحية الاخرى من هذا الشارع ويقع بينه وبين درب سعادة وهو يبلغ من ٣٠ الى ٥٠ مترا خلف السور الاخير لصلاح الدين .

وبناء على ما ذكره المقريزى كان يوجد بالسور ثمانية ابواب هى كما يلى:

فى الناحية الجنوبية من السور باب زويلة ذو القوسين وفى الحائط الغربى باب الفرج — وهذا خطأ اذ ان هذا الباب كان فى الحائط الجنوبى — وباب سعادة ، وباب القنطرة ، وفى الحائط الشمالى باب الفتوح ، وباب النصر . وفى الحائط الشرقى باب البرقية ، وباب القراطين الذى اطلق عليه فيما بعد اسم باب المحروق .

وهناك ابواب اخرى غير هذه مثل باب الخوخة الذى يذكر المقريزى انه يعتقد انه بنى بعد جوهر، ولكن جميع هذه الابواب قد زالت وحل محلها أبواب القاهرة بعد تكبيرها على يد بدر الجمالى اولا ثم على يد صلاح الدين بعد ذلك . ولازال ثلاثة من هذه الابواب الاخيرة باقية الى الآن ومعروفة باسم باب زويلة ، وباب الفتوح ، وباب النصر .

القصر الشرقى أو القصر الكبير الفاطمى (شكل ٧) :

بفضل الابحاث الطبوغرافية المضنية والدراسات العلمية التى قام بها رافيس وفى ضوء خطط المقريزى أمكننا ان نعرف بدقة امتداد وحدود هـذا القصر وحدود واجهته الرئيسية .

وبالرغم من ان اجزاء من البوابات قد ظلت باقية حتى بداية القرن الخامس عشر الميلادى حين رآها المقريزى الا انه لم يعثر فى العصر الحاضر على اى جزء من القصر — ولم يمدنا المقريزى نفسه بأية بيانات معمارية تشير الى قاعاته ، وكل ما نعرفه عنه هو ما أمدنا به ناصرى خسرو هو ان القصر الفاطمى كان يقوم وسط مدينة القاهرة ولا تتصل به مبان أخرى وأن اقرب مبنى لهذا القصر يقع خلفه وانه لا تلتصق به اية عمائر . ثم يضيف « ويبدو هذا القصرمن خارج المدينة كأنه جبل لكثرة ما فيه من الابنية المرتفعـة وهو لا يرى من داخل المدينة لارتفاع اسواره » .

وهذا القصر يتكون من اثنتى عشرة عمارة ، وله عشرة ابواب فوق الارض فضلا عن ابواب اخرى تحتها وأسماء أبوابه الظاهرة هى باب الذهب ،وباب البحر وباب السرج وباب السلام وباب الزبرجد وباب الزهومة وباب العيد وباب الفتوح وباب الزلاقة وباب السرية .. وجدران القصر من الحجـر المنحوت بدقة كأنها قدت من صخر واحد .. وتحت الارض باب يخرج منه السلطان راكبا ، وهذا الباب على سرداب يؤدى الى قصر آخر خارج المدينة يسمى بالقصر الغربى الصغير .

وعند حديثه عن القصر الشرقى يقول انه كان هناك اثنا عشر قصرا يجاور كل منها الآخر وكلها ذات شكل مربع . وكل قصر دخلته رأيته أجمل من الذى قبله وتبلغ مساحة كل قصر ١٠٠ ذراع فيما عدا القصر الاخير الذى يبلغ ٦٠ ذراعا فقط . وفى القصر الاخير عرش بعرض حائط القاعة كلها .. وتقع المطابخ خارج القصر ويصل ما بين المطابخ والقصر سرداب أرضى .

وقد أمدنا المقريزى لحسن الحظ ببعض البيانات المعمارية الموجزة عن أربعة أبواب لهذا القصر ، لا يزال اسم اثنين منها باقيا حتى اليوم وهما « باب الريح وباب العيد » ويقول المقريزى :

« باب الذهب » موضـعه الآن محراب مدرسة بيبرس .. وقـد كان هذا الباب أعظم أبواب القصر كان يعلو عقده « قنطرة يشرف الخليفة فيها من طاقات فى أوقات معروفة » .

« باب الريح » : .. ويقول عنه المقريزى ما نصه : « قد أدركنا منه عضادتيه (كتفيه) وأسكفته (عتبه) وعليها أسطر بالقلم الكوفى وجميع ذلك مبنى بالحجر الى أن هدمه الامير الوزير المشير جمال الدين يوسف الاستادار» ويذكر المقريزى فى مكان آخر انه « كان بابا مربعا يسلك فيسه من دهليز مستطيل مظلم .. ».

« وباب العيد » وهو عقد محكم البناء ويعلوه قبة قد عملت — فيما بعد — مسجدا .

« وباب البحر » عبارة عن قبو يرتكز على أعمدة ومن هنا جاء اسمه « دهليز العمود » . وقد بناه الحاكم (٩٩٦ — ١٠٢١ م) .

ومما سبق ذكره نرى :

١ — أن بابا واحدا على الاقل من هذه الابواب وهو باب الريح قد بنى بالحجر بالرغم من أن حوائط المدينة بنيت باللبن وبالرغم من أن الجامع الازهر بنى بالطوب الاحمر .

٢ — وأن أحد الابواب وهو باب العيد تعلوه قبة أو ربما حجرة تغطيها قبة كما كانت الحال فى ابواب بغداد التى بناها المنصور سنة ١٤٧ هـ(٧٦٤ — ٧٦٥ ميلادية) .

٣ — وان بابا آخر هو باب الذهب كانت تعلوه حجرة (ويسميها المقريزى قنطرة) ويشرف فيها الخليفة فى أوقات معينة .

٤ — وان أحد هذه الابواب وهو باب البحر كان عبارة عن ممر له قبو يستند الى أعمدة .

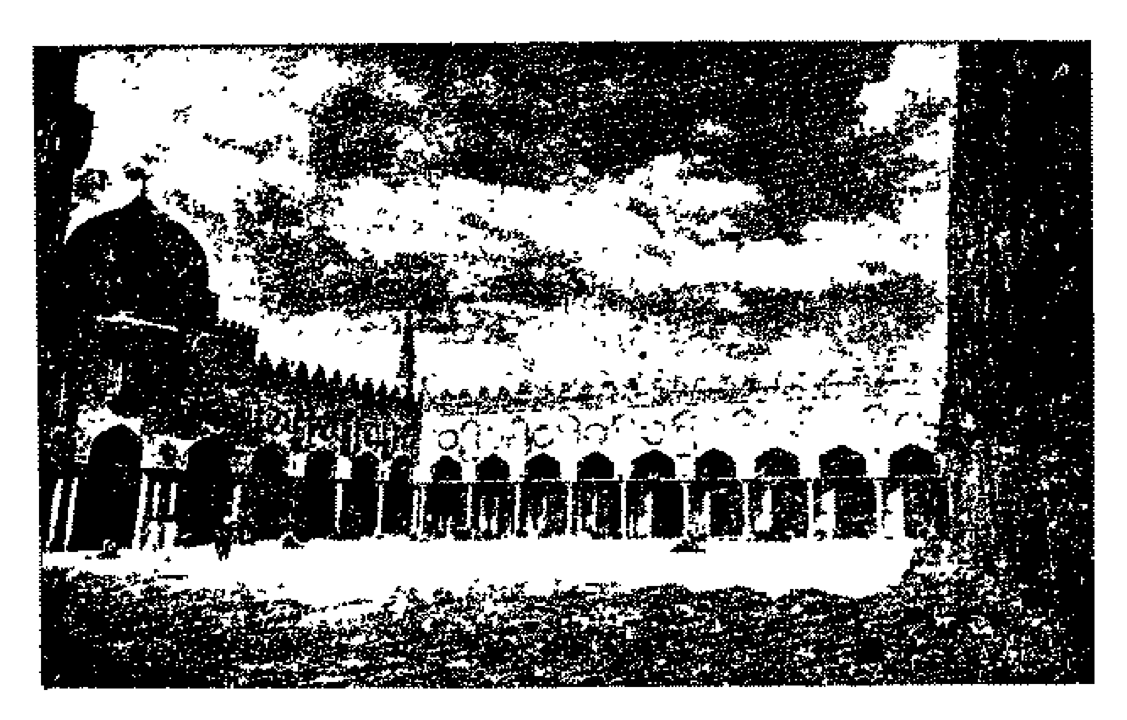
٥ — وان أحد أبواب القصر الشرقى وهو باب الريح كان له ممر يبلغ اتساعه عشرة أذرع (خمسة أمتار تقريبا) ولكنه طويل وبالتالى كان مظلما وهو يشبه سقيفه الكحلة بالمهدية وكان هذا الباب يحمل كتابة كوفية .

ويظهر ان الممرات الارضية كانت من الظواهر الشائعة فى القصور الاسلامية المبكرة فمثلا نجد الخليفة المعتضد فى بغداد يربط قصر الحسنى بقصر الثريا بممر ارضى له قبو طوله ميلان . وكان يمكنه عن طريقه أن يمر من قصر الى آخر دون أن يرى (انظر ياقوت ج ١ ص ٨٠٨ و ص ٩٢٤) .

ولم يختلف القصر الفاطمى عن غيره من هذه الناحية اذ اشتمل على عدة

ممرات أرضية طويلة كان الخليفة ينتقل بواسطتها فى القصر من قسم الى آخر وهو دائما ممتط بغلة او حمار (القلقشندى ج ٣ ص ٥٢٢ والمقريزى ج ١ ص ٣٨٧)كما كان به ايضا منحدرات توصل الى القسم العلوى كما كانت الحال فى الاخيضر .

وكان هناك ايضا ممر أرضى مابين القصر الشرقى وقصر اللؤلؤة(بالقرب من باب القنطرة) اذ ذكر المقريزى أن الآمر باحكام الله والحافظ لدين الله والفائز كانوا من الخلفاء الفاطميين الذين توفوا بقصر اللؤلؤة وانهم حملوا الى القصر الكبير الشرقى عن طريق السراديب.(المقريزى ج ١ ص ٤٦٩)..وقد ذكر المرحوم على بهجت ملاحظة فى طبعته لكتاب ابن الصيرفى « قانون ديوان الرسائل » مؤداها أن بعض سكان حارة بين السيارج عثر فى سنة ١٩٠٣



شكل ٨ — الجامع الازهر — الصحن والرواق الشمالى — ٣٦١هـ — ٩٧٢ م

على سرداب من هذه السراديب بينما كان يحفر بئرا فى منزله ثم يضيف : ولما دعيت لمشاهدته ونزلت فيه وجدته قبوا منخفضا عن أرض الحارة بنحو عشرة أمتار يتجه من الشرق الى الغرب وسلكت فيه قليلا فعرفت انــه السرداب الذى كان يؤدى بالسالك الى قنطرة اللؤلؤة التى كانت على حافة الخليج فى هذه الجبهة .

الجامع الازهــر (شكل ٦ ـــ ٨ و ١٠٨ و ١٠٩) :

يتكلم المقريزى فى خططه (ج٢ ص ٢٧٣) عن الجامع الازهر فيقول ما نصه : « هذا الجامع أول مسجد اسس بالقاهرة والذى انشاه القائد جوهر الكاتب الصقلى مولى الامام ابو تميم معد الخليفة امير المؤمنين المعز لدين الله لما اختط القاهرة وشرع فى بناء هذا الجامع فى يوم السبت لست بقين من جمادى الاولى سنة تسع وخمسين وثلثمائة (٤ أبريل سنة ٩٧٠ ميلادية) وكمل بناؤه لتسع خلون من شهر رمضان سنة أحدى وستين وثلثمائة . . وقد كتب بدائرة القبة التى فى الرواق الاول ـــ وهى على يمين المحراب والمنبر ـــ ما نصه بعد البسملة .

« مما امر ببنائه . . المعز . . على يد عبده جوهر الكاتب الصقلى ، وذلك فى سنة ستين وثلثمائة . . أول جمعة جمعت فيه فى رمضان لسبع خلون من سنة احدى وستين وثلثمائة (٢٢ يونيو سنة ٩٧٢ ميلادية) ·

ويستشف من هذا النص انه وجدت قبة على يمين المحراب فى الركن الايمن من رواق القبلة كما وجدت من غير شك قبه أخرى مماثلة فى الركن الاخر على يسار المحراب على سبيل التماثل تماما كما هى الحال بجامع الحاكم ·

وفى سنة ٣٨٧ هجرية (٩٨٨ ـــ ٩٨٩ ميلادية) تحول الازهر من مسجد جامع الى جامعة هى اقدم جامعات العالم .

ويزعم البعض ان هذا التحول قد استدعى أحداث تغييرات معمارية فى الجامع ولكنه لااساس لمزاعم من هذا النوع ·وذلك انه قبل ظهور النظام المعمارى الخاص بالمدرسة حيث كانت تدرس العلوم الدينية كان يفضل أعطاء هذه الدروس فى بيت الصلاة (رواق القبلة) حيث كان يجلس كل شيخ الى عمود من أعمدة المسجد ليواجه تلاميذه الجالسين له فى هيئة حلقة ·· وقد وصلنا وصف كامل لهذا المنظر فى وفيات الاعيان لابن خلكان (ج ٢ ص ٥١٦ ج ٤ ص ٣٩٥ـــ ٣٩٦ طبعة دى سلين) .

وفى سنة ٧٠٩ هجرية (١٣٠٩ ـ ١٣١٠ ميلادية) انشئت المدرسة الطيبرسية لصق الجانب الشمالى الغربى من واجهة الجامع الى يمين الداخل وبذلك اختفى جزء من واجهة الازهر الشمالية الغربية ، وفى سنة ٧٣٤ هجرية (١٣٣٣ ـــ ١٣٣٤ ميلادية) انشا الامير اقبغا المدرسة الاقبغاوية لصق الحائط الشمالى الغربى الى يسار الداخل وهكذا اختفى ايضا جزء آخر من واجهة الجامع الازهر الرئيسية ·

كيف كان التخطيط الاصلى للجامع الازهر ؟ :

تبلغ المساحة المعقدة الحالية للجامع الان ١٢٠ مترا طولا ومثلهاعرضا ولكن اذا استبعدنا المدرسة الطيبرسية والمدرسة الاقبغاوية وأعمال قايتباى المعمارية وأعمال الغورى وعبد الرحمن كتخدا والرواق العباسى وغيرها يتبقى لدينا جامع يبلغ طوله ٨٥ مترا وعرضه ٦٩ مترا وله مدخل فى وسط الجانب الشمالى الغربى ومدخلا الى اليمين وآخر الى اليسار قد فتحا بوسط الضلع الايمن والايسر بحيث يكونان فى مقابل منتصف جانبى الصحن .. ويتالف رواق القبلة من خمس بلاطات تسير يمينا ويسارا بموازاة حائط القبلة ويقطعها عندوسطها مجاز قاطع بحيث يصبح لدينا فى كل باشكةتسعة عقود تتجه يمينا واخرى مثلها تتجه يسارا وتعتمد عقود الجامع على أعمدة رخامية نقلت اليـه من مبان قديمة وتستند البائكات عند نهاياتها ناحية الحائط على أكتاف .

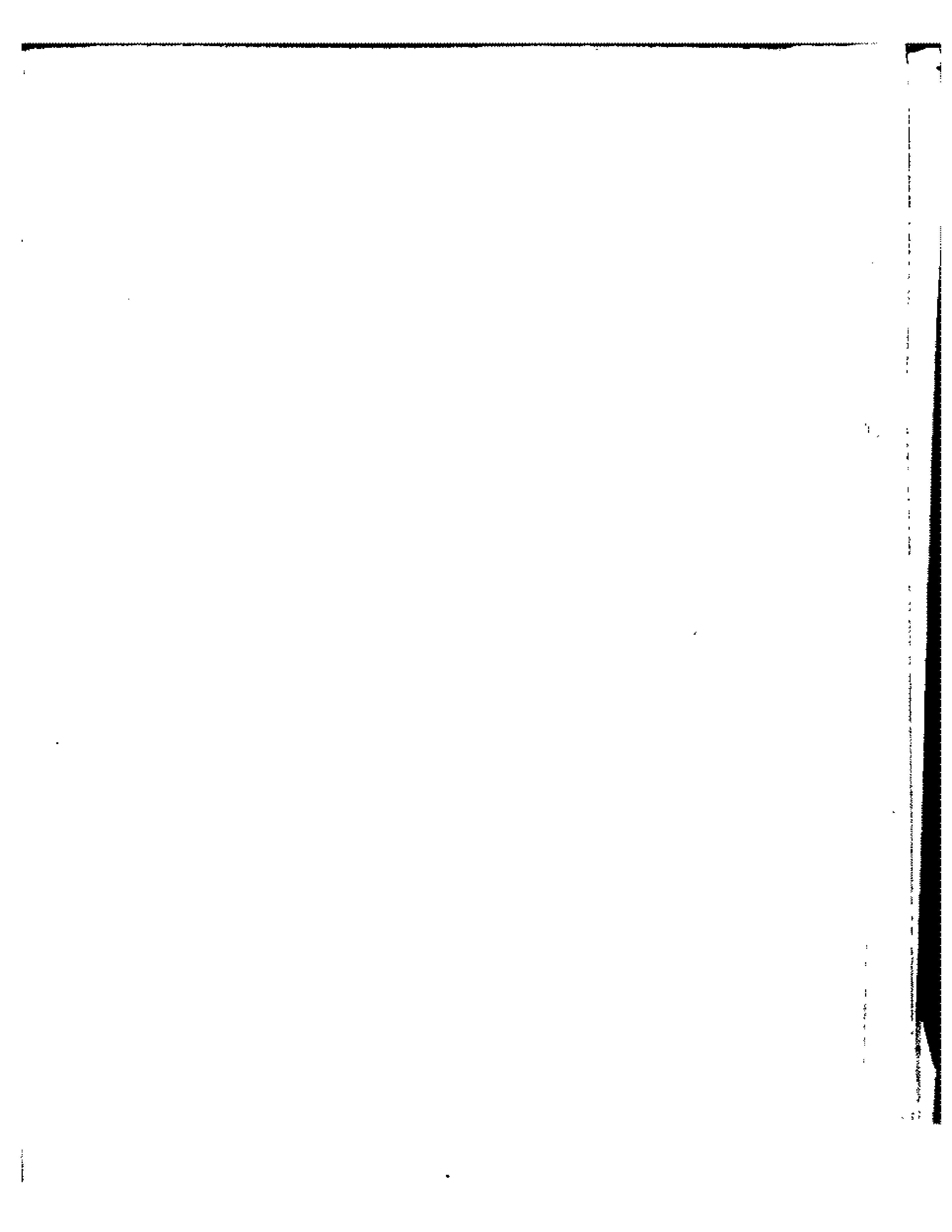
ونظرا الى ان الاعمدة كانت قصيرة فان ارتفاع السقف بلغ فقط ٦٫٩٢ مترا فى حين زاد ارتفاعه فى المجاز القاطع فيما بعد بمقدار ١٫٦٦ متر وذلك ليتخذ هيئة منور للمجاز .

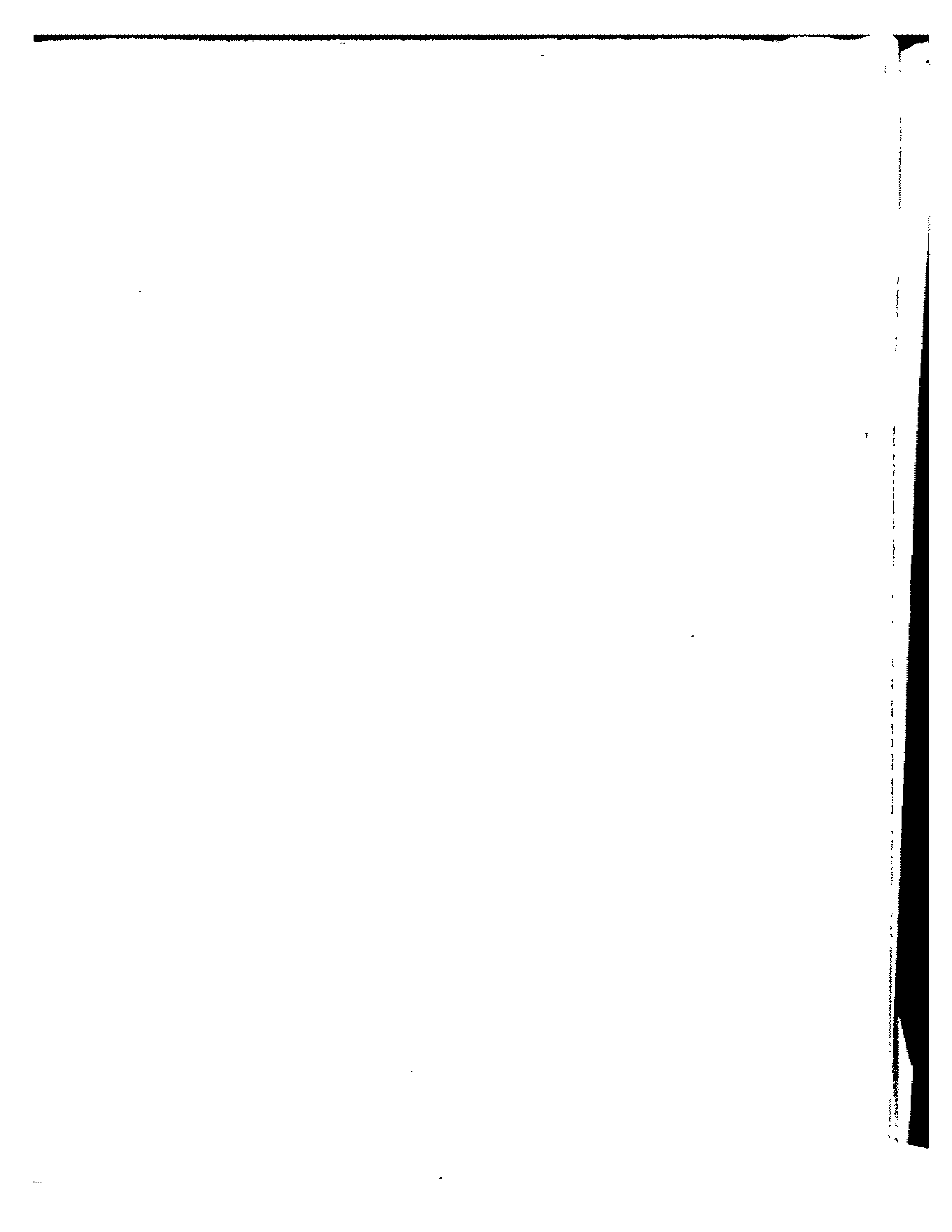
ومن الملاحظ أن الزخارف الجصية الجميلة من المراوح النخيلية الى اليمين واليسار فوق العقود .والزخارف الاخرى عند النهاية الشمالية للمجاز فوق عقد المدخل كلها زخارف اصلية وفى حالة جيدةمن الحفظ ، وهى تشبه الزخارف الاخرى فى حشوتين عند النهاية اليمنى للحائط الخلفى .

الاروقة الجانبية :

فى ضوء ما نعرفه الان عن المساجد الجامعة الكبيرة بقرطبة والقيروان وتونس وغيرها من انها لم تكن لها فى الاصل أروقه جانبية فى ثلاث جهات من الصحن فاننا لا نستطيع أن نجزم بأنه كان للجامع الازهر هو الاخر فى الاصل مثل هذه الاروقة .

ومن المؤكد انه لم يكن للازهر عند انشائه رواق من الناحيـة الشماليـة الغربية .





الفصل الثانى

القاهرة فى ضوء أحيائها

- مقدمة
- مصر القديمة
- الجمالية
- الحسينية والظاهر
- الأزبكية وبولاق

مقدمة

الدكتور حسن الباشا

اسست القاهرة على يد الفاطميين فى سنة ٩٦٩ م ثم اخذت تتسع على مر الزمن حتى شملت مدنا اخرى اسلامية مجاورة كانت كلها تقع جنوب القاهرة وكانت قد أسست كما سبق ان ذكرنا فيما بين دخول العرب مصر وبين تاسيس القاهرة أى فيما بين سنتى ٦٤٢ و ٩٦٠ م ونعنى بذلك الفسطاط التى اسسها عمرو بن العاص سنة ٦٤٢ والعسكر التى اسسها ابو عون سنة٧٥٢ والقطائع التى اسسها احمد بن طولون سنة ٨٧٠ م (شكل ٦ و ٧ و ٩).

ومنذ تأسيس القاهرة كانت كل هذه المدن قد صارت مدينة واحدة متصلة العمران يطلق عليها اسم الفسطاط احيانا واسم مصر احيانا اخرى(شكل١).

وهكذا فان مدينة القاهرة الحالية تشمل بالاضافة الى القاهرة التى اسسها الفاطميون فى سنة ٩٦٩ م مدن الفسطاط والعسكر والقطائع فضلا عما اضيف اليها من اراض خارج اسوار القاهرة القديمة (شكل ٩) .

ومما يلفت النظر أن مدينة القاهرة كانت منذ تأسيسها مدينة ذات طابع حربى يسكنها الجند ومن ثم كانت اسماؤها ترتبط بهذا المعنى الى حـد ما فنجد اسم الفسطاط له صلة بمخيمات الجند واسم العسكر هو اسم الجند والقطائع يشير الى الاقسام التى اقطعها ابن طولون لجنده .. اما القاهرة فاسمها يرتبط بامل الجند فى قهر اعدائهم والانتصار عليهم . ومما له دلالته ان اسمها كان فى أول الأمر « المنصورية » .

وقد صارت مدينة القاهرة مع الزمن تتكون من احياء لكل منها سماته الخاصة . واقدم هذه الاحياء يقع فى الجنوب واحدثها فى الشمال وقد جاء ذلك من ان القاهرة كانت تنمو بصفة خاصة نحو الشمال .

ويمكن تحليل هذا الامتداد الشمالى : فمدينة القاهرة منذ البداية اى منذ تأسيس الفسطاط كانت محددة من جهة الشرق بتلال المقطم ومن جهة الغرب بنهر

النيل ، كما أنه لم يكن في جنوبها غير شريط ضيق من الارض ينحصر بين التلال ومجرى نهر النيل ومن هنـا نجــد أن الامتداد نحو الشرق كان متعذرا بسبب تلال المقطم كما أنه لم يكن من الممكن الامتداد نحو الغرب الا بمقدار ماكان يتركه مجرى نهر النيل من أرض نتيجة انحرافه نحو الغرب · ولقد انحرف فعلا نهر النيل نحو الغرب منذ عهد عمرو بن العاص حتى الان بمقدار المسافة بين جامع عمرو الذى كان عند انشائه على شاطيء نهر النيل وبين مجراه الحالى اى حوالى خمسمائة متر ، وهو امتداد مساحته مرتبطة بمدى انحراف مجرى النيل · كما كان الامتداد نحو الجنوب سيقتصر على شريط ضيق يمتد على طول نهر النيل ولا يسمح بتخطيط مدينة متسعة ·

ولذا كان من الطبيعى ان تمتد القاهرة نحو الشمال حيث كانت الظروف الطبيعية ملائمة فالارض رملية منبسطة تسمح بامتداد على اتساع ·

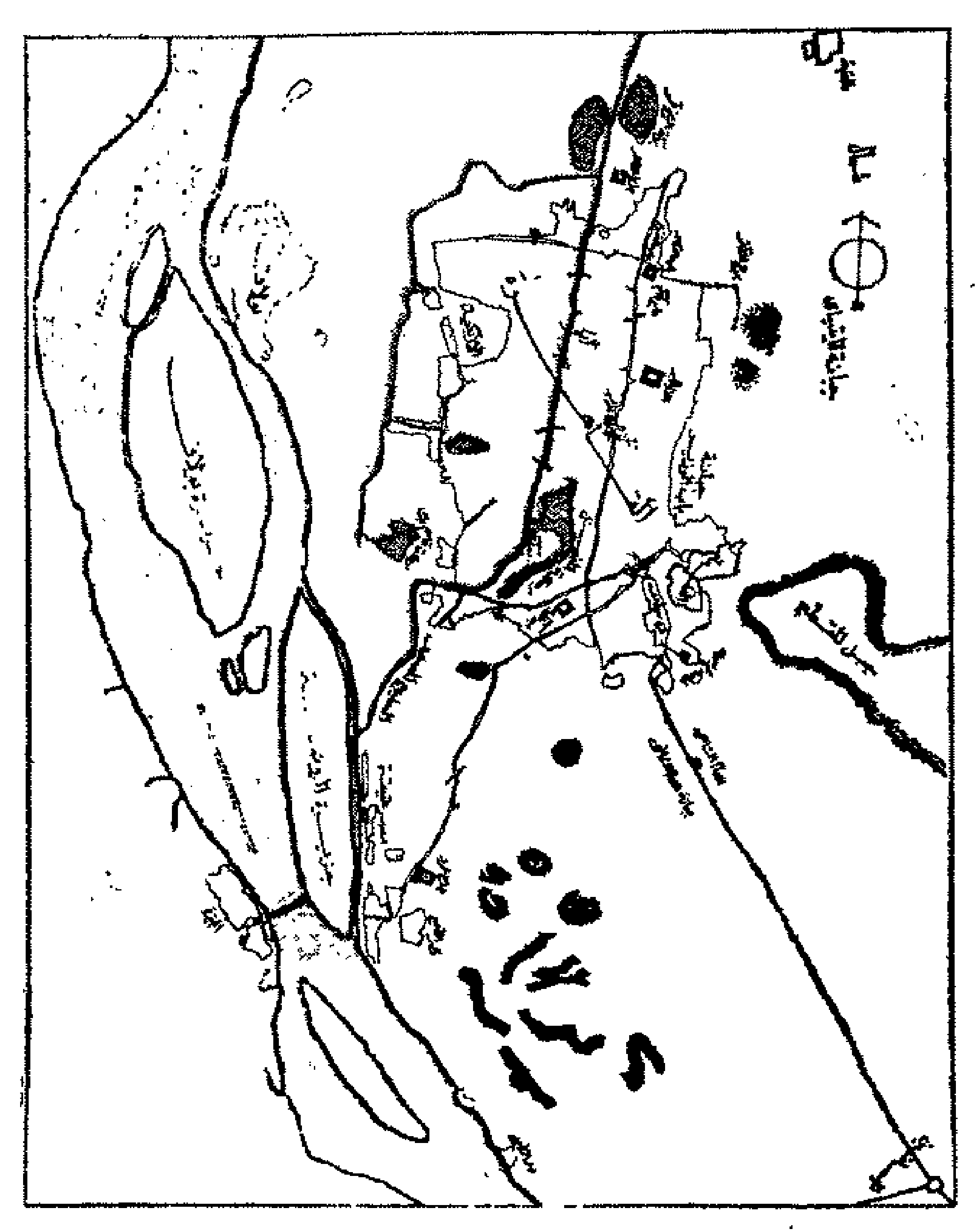
وربما وجدت اسباب اخرى ساعدت على هذا الاتجاه الشمالى منها ان موجات القادمين الذين أسسوا القاهرة جاءت من الشمال فكانوا يميلون الى أن يكونوا أقرب الى أصولهم الاولى التى قد يستمدون منها امداداتهم ·

ومن جهة اخرى كانت الاخطار التى تتهدد مصر تأتى دائما من الشمال وينصب معظمها على سواحلها الشمالية فكان القاهرة كانت تمتد نحوالشمال حتى تلاحق هذه الاخطار وتصدها وكأن شباب القاهرة كان يتقــدم نحو الشمال حتى يكون درع القاهرة الواقى ·

ومهما يكن من امر فان القاهرة كانت حين تمتد نحو الشمال تسير مع تيار النيل حيث الرحابة والخصوبة والاقتراب من البحر الابيض المتوسط الذى كان ولا يزال من اهم مراكز النشاط ·

ولذلك ليس من قبيل الصدف ان تكون اقدم احياء القاهرة فى جنوبها واحدثها فى الشمال ، ويتمثل تدمها فى اسمائها ففى حين نجد فى جنوب القاهرة حى مصر القديمة نجد فى شمالها مصر الجديدة ·

ولا يزال كثير من احياء القاهرة يحتفظ بسمات ومعالم اثرية وفنية ترمز الى العصور التى نشأت فيها والى المجتمعات التى عاشتها : ففى مصر القديمة نجد جامع عمرو بن العاص الذى يرمز الى فتح العرب لمصر وتأسيسهم للفسطاط التى صارت مركز امتداد للعروبة والاسلام فى شمال افريقيا نحو الشمال والى وسط افريقيا نحو الجنوب (شكل ٣ و ٩٩ — ١٠٢) ·



شكل ٩ — خريطه مدينة القاهرة وضواحيها (عن الحمله الفرنسية وباسكال كوست وآرثر رونى)

وخلف جامع عمرو تقع اطلال الفسطاط نفسها تشهد بماجرى من احداث على هذه المدينة التي ظلت مدينة ماهولة بالسكان عامرة بالنشاط والحياة تمثل جزءا مهما من عاصمة الديار المصرية الى نهاية الدولة الفاطمية حين لجا شاور وزير العاضد الفاطمي الى احراقها في سنة ١١٦٨ م حتى لا تقع فريسة سائغة في يد الصليبيين الذين هاجموا مصر في ذلك الوقت طمعا في احتـــلالها والسيطرة عليها بعد أن ظهر ضعفها اثناء التنافس بين الوزيرين الفاطميين شاور وضرغام على السلطة واستعانة كل منهما بالقوى الاجنبية ٠

وكان من اثر حريق الفسطاط ان خربت هذه المدينة العظيمة وهجرها اهلها بل نزعوا احجار مبانيها ليبنوا بها مساكن جديدة بالقاهرة وهكذا صارت اطلالا اختفت تحت اكوام التراب ، كما اصبحت مباءة يلقى فيها سكان القاهرة بالمخلفات وانقاض الهدم كما ذكرنا في فصل سابق .

على ان هذه الاطلال صارت من جهة اخرى ـ منذ ظهور العناية بالاثار الاسلامية ـــ قبلة علماء الآثار وتجار العاديات القديمة يجرون فيها أعمال الحفر والتنقيب بحثا عن الآثار التي تحتويها في باطنها سواء ما كان متخلفا من الحريق أو ما اشتملت عليه المخلفات والانقاض التي كانت يلقى بها فيهـــا منذ أن صارت بقعة خربة .

والى الشمال من الفسطاط حيث العسكر والقطائع نجد جامع ابن طولون يرمز الى الدولة العظيمة التي اسسها مشيده ابن طولون الذي كان اول من استقل بمصر عن الخلافة ويمثل الجامع بسعته من جهة طموح ابن طولون الذي اراد ان يجعل من مدينته عاصمة لولاية كبيرة لا تقف حدودها عند مصر بل تتسع حتى تشمل الشام بل وما ابعد من ذلك ومن جهة اخرى يمثل الجامع بطرازه الفني وبتأثره بالاساليب الفنية العباسية ارتباط ابن طولون على الرغم من ذلك بمركز الخلافة العباسية واحساسه بالوحدة العربية وتماسك المجتمـع الاسلامي (شكل ١٠٣ ـــ ١٠٧) ٠

وبالاضافة الى جامع عمرو وابن طولون بقيت لنا معالم اخرى كثيرة ترمز كلها الى مراحل مختلفة من حياة القاهرة العظيمة مثل الازهر وقلعة صلاح الدين وخانقاه فـــرج بن برقوق وغيرها (شكل ٨ و ٥٥ و ١٠٨ و ١٠٩ و ١١٥) ٠

والحق انه من الظواهر التى تتميز بها مدينة القاهرة انها تشتمل على احياء يمثل كل منها بما فيه من معالم اثرية مراحل متميزة من تاريخ القاهرة • وانه لمن المتيسر فى بعض الاحيان ان نتصور فى ضوءمعالم هذه الاحياء وما بقى فيها من تراث وآثار وحرف واسماء ما كان عليه كل حى منها عند تأسيسه وكذلك التطورات التى طرأت على مجتمعه نتيجةانتقال مراكز الثقل السياسى والاجتماعى حسب تغير الظروف والعصور والدول •

مصر القديمـــــــة

الدكتور حسن البـــاشا

«بعد ان غرق « اوزيريس » صاحب عرش مصر بالقرب من منطقة مصر القديمة الحالية نشبت المعارك فى نفس المنطقة بين ابنه «حورس» و عمه « ست » طمعا فى أن يستأثر أحدهما بالعرش.وكانت المعارك بينهمامن العنف بحيث اضطر « جب » رب الارض ووالد اوزيريس ان يتدخل للتوفيق بينهما ، فقسم مملكة أوزيريس الى قسمين : احدهما شمال منطقة مصر القديمة ، والآخر جنوبها ، وجعل حورس ملكا على القسم الشمالى اى الوجه البحرى، وجعل ست ملكا على القسم الجنوبى اى الصعيد . غير أن جب لم يلبث ان راجع نفسه من جديد فالغى حكمه الاول واعلن حورس ملكا على الوجهين ، وتوجه بالتاجين فى مدينة انب حج اى منف عند مصر القديمة .

اهمية مصر القديمة فى وحدة مصر وحضارتها :

وصلتنا هذه الاسطورة مدونة على لوحة حجرية من الاسرة الخامسة والعشرين اصطلح على تسميتها « لوحة شباكا » وتعتبر الاسطورة صدى للاحداث التى صاحبت جمع الصعيد والوجه البحرى فى دولة واحدة .

ويستشف من هذه الاسطورة اهمية الدور الذى لعبته منطقة مصر القدمية فى أيام الوحدة المصرية .

ولقد ثبت ان منطقة مصر القديمة او بوجه عام منطقة جنوب القاهرة كانت من اقدم المواقع المصرية عمارا واستيطانا : ففى حلوان كشفت الحفائر الاثرية عن حضارة نيوليتيه او مايسمى بحضارة العصر الحجرى الجديد ، كما كشف شمالها فى المعادى عن حضارة ثانية احدث منها استخدمت فيها ادوات من النحاس ، وكلتا الحضارتين ترجع الى عصر ما قبل التاريخ .

اطلال منف جنوب مصر القديمة :

وتمثلت بداية عصر الاسرات فى مدينة منف او انب حج التى ورد ذكرها فى لوحة شباكا السالفة الذكر والتى صارت عاصمة القطر المصرى بوجهيه طوال الدولة القديمة دولة بناة الاهرام حتى ان عصور هذه الدولة صارت تعرف باسم

عصور منف · وقد بقيت أطلالها المتأخرة الى اليوم فى قرية ميت رهينة جنوب مصر القديمة ·

وعلى الرغم من انتقال مقر الحكومة بعد ذلك الى مدن أخرى فان منف كانت فى عصر الدولة الحديثة بصفة خاصة مركزا لقيادة الجيش والاسطول كما ظل موقعها يسيطر طوال العصر الفرعونى ومانلاه من عصور البطالسة والرومان على طرق القوافل القادمة من وديان الصحراء الشرقية .

مغارة في مصر القديمة تحمي المسيح :

وكان لمنطقة مصر القديمة في جنوب القاهرة دورها فى حياة المسيح والسيدة العذراء ولا يزال بمصر القديمة اثر يحكى قصة التجاء السيدة العذراء والمسيح الى مصر: ونعنى بذلك كنيسة « أبو سرجة » حيث يوجد فى أسفل الهيكل مغارة يقال أن السيدة مريم آوت اليها لتحمى السيد المسيح من انتقام هيرودس الذى كان قد ازمع على قتله كما جاء في انجيل متى : « وبعد ما انصرفوا اذا ملاك الرب قد ظهر ليوسف فى حلم قائلا : قم وخذ الصبى وامه واهرب الى مصر وكن هناك حتى اقول لك لان هيرودس مزمع ان يطلب الصبى ويهلكه » ·

وتشهد الكنائس الكثيرة والاديرة التى انشئت فى هذه المنطقة بعد ذلك بمدى تكريم المسيحيين لهذه البقعة التى حمت السيد المسيح والسيدة العذراء من مؤامرات اليهود والرومان الوثنيين (شكل ١٠) .

حصن بابليون يرمز الى طغيان الرومان :

وعلى مقربة من كنيسة « أبو سرجه » فى مصر القديمة توجد بعض ابراج حصن بابليون أو قصر الشمع الذى يمثل بدوره ما أصاب المصريين من محن على يد الرومان الذين شيدوه ويتضح من اسلوب بنائه انه شيد حسب الطراز البيزنطى : اذ يتألف البناء من خمسة مداميك من الحجر تتبادل مع ثلاثة مداميك من الطوب (شكل ٢) .

الكنائس تعلو ابراج الحصن :

ويعلو برجين من ابراجه الباقية كنيسة المعلقة وتعلو برجا ثالثا منه كنيسة مارجرجس كرمز لانتصار المسيحية على طغيان الرومان وجبروتهم (شكل ١٠)

وتروى اطلال هذا الحصن من جهة أخرى قصة دخول العرب مصر وفتح الحصن عنوة بقيادة عمرو بن العاص (شكل ٢) .



شكل ١ ــ الكنيسة المعلقة بمصر القديمة

مسجد يحكى تاريخ مصر العربية :

وفى جنوب حصن بابليون وعلى بعد مائة متر تقريبا من حائطه الشمالى بنى عمرو بن العاص الجامع العتيق الذى كان أول مسجد يؤسس فى افريقيا والذى لا يمثل فقط بداية مرحلة جديدة فى تاريخ مصر ولكنه يحكى ايضا — بما اجرى فيه من عمائر على مر السنين — تاريخ مصر العربية فى مختلف العصور (شكل ٣ و ٩٩ — ١٠٣) .

كمايرمز هذا الجامع — بماتم فيه من توسعات وماأضيف اليه من زيادات — الى ازدهار العروبة ونموها فى مصر : ذلك انه ظل يضاف اليه — على مدى الزمن — زيادات حتى صارت مساحته تبلغ ستة عشر مثلا لمساحته حين تأسيسه فى عصر عمرو (شكل ٣ و ٩٩ و ١٠٢) .

وبقى جامع عمرو أو تاج الجوامع كما كان يسمى يشهد بما كان لحى مصر القديمة من مجد حين كانت الفسطاط التى اسسها عمرو حول مسجده عاصمة القطر المصرى ومركز ادارته ومقر ولاته (شكل ١) .

مراكز الثقل تنتقل نحو الشمال

وكما كان مركز الثقل الحضارى فى هذه المنطقة ينتقل نحو الشمال فى عصور ما قبل الاسلام حتى وصل بابليون قبيل دخول العرب مصر فانه اخذ ينتقل ايضا بصفة عامة فى نفس الاتجاه بعد الفتح اذ نراه ينتقل من الفسطاط الى العسكر التى أسسها ابو عون فى سنة ١٣٥ هـ (٧٥٢ م) فى الجانب الشمالى من الفسطاط ثم الى القطائع التى أسسها ابن طولون فى سنة ٢٦٥ هـ (٨٧٠م) فى الجانب الشمالى من العسكر واخيرا الى القاهرة التى اسسها جوهر الصقلى فى سنة ٣٥٨ هـ (٩٦٩ م) اى ان العاصمة كانت تنمو دائما نحو الشمال كما سبق أن ذكرنا (شكل ١ و ٦ و ٧ و ٩) .

ويرجع هذا النمو الشمالى لعاصمة مصر فى الغالب الى ظروف طبيعية : اذ يلاحظ أن عاصمة القطر المصرى صعيده ودلتاه كانت اكثر مواقعها ملاءمة لوظيفتها عند رأس الدلتا حتى تكون عند نقطة تفرع النيل وفى الموقع المناسب للاتصال مع الوجهين القبلى والبحرى ونظرا الى أن رأس الدلتا اونقطة تفرع النيل كانت تنتقل دائما نحو الشمال صارت العاصمة تمتد هى الاخرى فى نفس الاتجاه حتى تكون فى الموقع الطبيعى المناسب .

الخراب ينتشر فى الفسطاط :

ولقد كان من نتيجة انتقال النشاط السياسى والاجتماعى من الفسطاط الى القاهرة ان اخذ الخراب يدب تدريجيا فى أوصال الفسطاط ثم ازداد انتشارا فى

عهد بدر الجمالي حين أباح في حوالي سنة ٤٦٤ هـ (١٠٧٢ م) استخدام احجار مباني الفسطاط في تعمير بيوت القاهرة الفاطمية ثم تخربت مدينة الفسطاط تماما تقريبا في عهد شاور حين امر باحراقها حتى لا يملكها الصليبيون ويتحصنوا بها كما ذكرنا في فصل سابق .

ومنذ ذلك الوقت اخذ الفسطاط في التدهور وازداد خرابه في عهد الظاهر بيبرس حين « صرف الناس همتهم الى هدم ماخلا من اخطاطه والبناء بنقضه بساحل النيل بالفسطاط والقاهرة،وتزايد الهدم فيه واستمر . .حتى لم يبق من عمارته (في أواخر عصر المماليك) الا ما بساحل النيل وما جاوره الى ما يلي الجامع العتيق ، ودثرت اكثر الخطط القديمة وعفا رسمها واضمحل ما بقي منها وتغيرت معالمه ·· وصار ما خرب منه ودثر كيمانا كالجبال المظيمة » (القلقشندي : صبح الاعشى ج ٣ ص ٣٣٤) .

ابن سعيد يصف جامع عمرو :

ولقد كان خراب الفسطاط يتردد صداه في جامع عمرو الذي انتابه الاهمال هو الآخر كمايتضح في كتابة ابن‌سعيد الذي زاره في اواخر الدولة الايوبية اذ يقول : « ثم دخلت اليه (أي الى جامع عمرو) فعاينت جامعا كبيرا قديم البناء غير مزخرف ولا محتفل في حصره ·· وابصرت العامة رجالا ونساء قد جعلوه ممبرا باوطئة اقدامهم يجوزون فيه من باب الى باب ليقرب عليهم الطريق ·· والعنكبوت قد عظم نسجه في السقوف والاركان والحيطان » .

هذا ولا تزال الكيمان التي اشار اليها القلقشندي منتشرة خلف جامع عمرو الى تلال المقطم تحكي ما جرى على الفسطاط او مصر « القديمة » من احداث وما انتابها من خراب ودمار ·

جامع عظيم يرمز الى دولة عظيمة :

ولقد كانت أولى المناطق التي تعرضت للخراب منطقة القطائع ، اذ لم يبق حينئذ منها غير جامع ابن طولون الذي شيد على جبل يشكر في سنة ٢٦٥ هـ (٨٣٩ م) .ولا يزال هذا الجامع باقيا حتى اليوم بحالته الاصلية تقريبا يرمز بسعته الكبيرة وموقعه المرتفع الى الدولة العظيمة التي اسسها مشيده ابن طولون الذي كان اول من استقل بمصر عن الخلافة العباسية والذي اراد ان يجعل من القطائع عاصمة دولة كبيرة لا تقف حدودها عند مصر بل تتسع حتى تشمل الشام بل وما هو ابعد من ذلك (شكل ١٠٣ ــ ١٠٧) .

ومن جهة اخرى يمثل جامع ابن طولون ــ بطرازه الفني وتأثره بالاساليب الفنية العباسية ــ ارتباط ابن طولون على الرغم من ذلك بمركز الخلافة العباسية واحساسه بالوحدة العربية وتماسك المجتمع الاسلامي .

الكنوز فى باطن الكيمـــــان :

على أن كيمان الفسطاط او مصر القديمة صارت ـ منذ ظهور العناية بالاثار الاسلامية فى بداية القرن العشرين ـ قبلة علماء الاثار وتجار التحف القديمة يقومون فيها باعمال الحفر والتنقيب بحثا عن الاثار التى تحتويها فى باطنها سواء ما كان متخلفا من الحريق من المبانى والتحف او ما اشتملت عليه المخلفات والانقاض التى كان يلقى بها هناك سكان القاهرة منذ أن صارت بقعة غربية ·

ولذا فان ما تكتشفه حفائر الفسطاط أو مصر القديمة اليوم يمثل جانبا من حضارة مصر العربية منذ تاسيسها الى العصر الحديث ·

غير أنه فى السنين الأخيرة قد أخذت تظهر فى حى مصر القديمة وبجنوب القاهرة بصفة عامة معالمحديثة تحكى نهضة مصر فى عهد الثورة مثل مصانع حلوان الضخمة وعمارات المعادى وكورنيش النيل وطريق صلاح سالم والمساكن الشعبية وغيرها ·

الجماليــــة

الدكتور عبد الرحمن فهمى

يتمتع حى الجمالية بشهرة عالمية فهو مجمع تراث القاهرة القديم والحديث منذ تأسيس المعز لقاهرته ، ففيه الازهر وجامع الحاكم والجامع الأقمــر (شكل ١١) والمشهد الحسينى ، وفيه أسوار القاهرة وبواباتها وفيه بقايا المدارس الايوبية فضلا عن مساجد المماليك ومدارسهم وفيه كذلك خان الخليلى والصاغة والنحاسين .

ويقال فى تسمية هذا الحى بالجمالية انه ينسب الى بدر الجمالى وزير المستنصر الفاطمى بينما يذهب رأى آخر الى ان الحى لم يعرف بهذا الاسم الا نسبة للامير جمال الدين محمود الاستادار فى عهد المماليك الجراكسة بعد أن انشأ فى الحى مدرسة سنة ٨١١ هـ (١٤٠٩ م) كانت من اعظم مدارس القاهرة ثم غلبت التسمية على المنطقة المحيطة بالمدرسة .

ويشغل حى الجمالية حوالى ٥ر٢ فى المائة من المساحة الكلية للقاهرة الحالية يحده من الشرق جبل المقطم ومن الشمال حى الوايلى والظاهر ومن الغرب حيا باب الشعرية والموسكى ، ومن الجنوب حى الدرب الاحمر .

ويضم حى الجمالية نحوا من ثمانية عشرة شياخة اهمها شياخة الجمالية وبرقوق وقايتباى والكردى والبر قدار والمنصورية والدراسة والعطوفوقصر الشوق والمشهد الحسينى والخواص وباب الفتوح وخان الخليلى والخرنفش وبين الصورين .

غير ان الملاحظ ان هذه الشياخات ليست اكثر من امتداد لقاهرة المعز التى شغلت منذ تأسيسها الجزء الرئيسى من هذا الحى الذى تطور امتداده عبر التاريخ الفاطمى والأيوبى حتى ضمته مع غيره أسوار صلاح الدين .

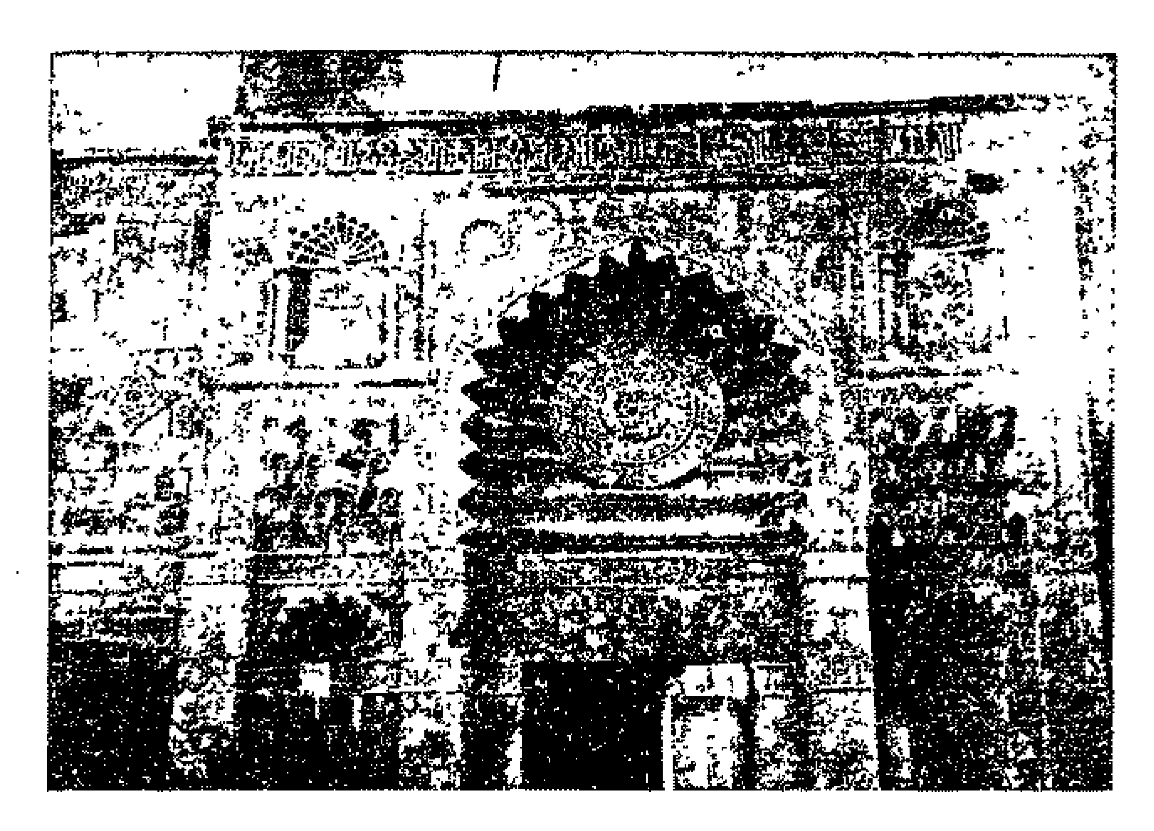
وسنقضى مع هذا الحى لحظات تمتد بسرعة اقصاها من نشأة القاهرة الفاطمية الى عصر الايوبيين .

ففى يوم الثلاثاء السابع من شهر رمضان سنة ٣٦٢ هـ (٩٧٣ م) دخل الخليفة المعز لدين الله قاهرته التى أسسها له جوهر ، على رأس افراد اسرته دون أن يشق طريقه الى الفسطاط التى كانت قد تهيأت لاستقباله ، وقصد توا الى

القصر الشرقى الكبير وكان ذلك ايذانا بازدهار عاصمته الجديدة التى أضحت بعد قدوم المعز دار خلافة لاول مرة فى تاريخ مصر تقف على قدم المساواة مع بغداد قصر الخلافة العباسية فى العراق ومع قرطبة مقر الخلافة الأموية فى الاندلس ، اما ذلك القصر الذى اقام فيه المعز فقد بلغت مساحته سبعين فدانا من جملة مساحة القاهرة التى بلغت ٣٤٠ فدان ويذكر ميجيون انه كان لهذا القصر اربعة آلاف حجرة .

وبعد استقرار المعز كلف جوهر ببناء مقبرة لدفن اجداده الذين كان قد استحضر جثثهم معه فى توابيت خاصة فاختار جوهر داخل القاهرة مكانا لهذا الغرض اسماه « تربة الزعفران » فى موضع خان الخليلى حاليا واخذ المعز يتجول فى القاهرة ليكشف اخطاطها وحاراتها ودروبها التى سكنتها فرقة العسكرية ولكنه ما لبث ان عتب على جوهر لانه لم يؤسس القاهرة بالقرب من النيل وقد اورد المقريزى ذلك العتاب فى عبارة مشهورة « يا جوهر فاتك عمارتها هنا » يريد منطقة المقس وهى تعنى منطقة باب الحديد وميدان رمسيس الحالية حتى بولاق .
والحق أن جوهر لم يقصد من انشاء القاهرة اول الامر ان تكون أكثر من مدينة ملكية محصنة ، ولم يكن فى حسبانه ان قاهرة المعز تلك المدينة الناشئة ستصبح عاصمة العالم الاسلامى وقبلة العرب فى الشرق والغرب .

وقد أشار المقريزى الى اتساع هذه المدينة الفاطمية فلم تعد قاصرة على هذه الاحياء الممتدة بالدراسة والجمالية وبين السورين والصاغة والنحاسين وذلك بسبب ما حدثت من العمائر فيما وراء اسوارها « فصار يقال لداخل السور « القاهرة » ولما خرج من السور « ظاهر القاهرة» وكان أهم ما فى داخل السور من عمائر القصر الشرقى الكبير والقصر الغربى وقد افرد المقريزى فى خططه نحو مائتى صفحة لوصف هذين القصرين العجيبين وقد تمت اخطاط القاهرة وحاراتها التى سكنتها القوات العسكرية واشتهر من هذه الحارات حارة الروم وحارة برجوان وحارة زويله وحارة الجودرية نسبة الى جودر خادم عبيد الله المهدى وحارة الامراء ـ بالقرب من باب الزهومة احد ابواب القصر الشرقى الكبير وحارة الديلم الذين اتوا من الشام وهم فرق من البويهين وحارة الباطلية نسبة الى جماعة المعز الذين لم يعطهم نصيبهم من الغنائم فقالوا عبارتهم المشهورة « رحنا نحن فى الباطل » فسموا الباطلية وهى تلك الحارة التى لا زالت تعرف بهذا الاسم فى الجهة الغربية من الجامع الازهر وحارة الكافورى نسبة الى بستان كافور وحارة قائد القواد وهو لقب الحسين بن جوهر وتعرف هذه الحارة بحى الجمالية اليوم بحارة « درب الشوك » وحارة العطوف نسبة الى احد خدام القصر الفاطمى وهى بالقرب من باب وحارة الوزيرية نسبة



شكل ١١ ــ الجامع الاقمر ــ الواجهه ــ ٥١٩ هـ ــ ١١٢٥ م

الى الوزير يعقوب بن كلس وحارة المحمودية نسبة الى طائفة قدمت القاهرة فى عهد العزيز • ويشق حارات القاهرة شارع رئيسى انشاه جوهر فيما بين باب زويله جنوبا وباب الفتوح شمالا وهو الشارع الذى اطلق عليه فيما بعد شارع بين القصرين بعد بناء العزيز للقصر الغربى الصغير ويعرف هذا الشارع اليوم باسم شارع المعز لدين الله • واستمر عمران القاهرة فى ازدياد داخل أسوارها فاقيمت فيها المبانى الفخمة والاسواق الكبيسرة والدكاكين التجارية المتعددة التى كانت ملكاخاصا للخليفة ويتراوح ايجارها بين دينارين وعشرة دنانير فى الشهر . ومن المفهوم أن هذا العمران قد ازدادت فرصته بعد ان بنى بدر الجمالى اسواره الحجرية سنة ٤٨٠ هـ (١٠٨٧ م) وأضاف لمساحة القاهرة ستين فدانا أخرى ضمنها اسواره الجديدة (شكل ٦ ، ٧) .

واذا كان قد فات جوهر ماأشار به المعز من اختيار موقع القاهرة على النيل فان الخلفاء الفاطميين لم تفتهم الوان الجمال فى اطراف القاهرة بين ضلع السور الغربى وشاطىء الخليج وشاطىء النيل حيث كانت الخضرة والماء فانشاوا المناظر التى يجلس فيها الخلفاء والحدائق التى يقضون فيها اوقاتهم

السميدة أو يستعرضون فيها عساكرهم ، وكان للانتفاع بتلك المنطقة اثر كبير فى تعمير القاهرة خارج أسوارها الحجرية وقد اشار المقريزى الى هذا الاتساع فى قوله « توسع الناس فى العمارة بظاهر القاهرة ، وبنوا خارج باب زويلة حتى اتصلت العمائر بمدينة فسطاط مصر وبنوا خارج باب الفتوح وباب النصر الى ان انتهت العمائر الى الريدانية (العباسية) وبنوا خارج باب القنطرة الى حيث الموضع الذى يقال له بولاق حيث شاطىء النيل ، وبنوا خارج باب البرقية والباب المحروق الى سفح الجبل بطول السور فصار حينئذ العامر بالسكنى على قسمين احدهما يقال له القاهرة والاخر يقال له مصر ·· (مقريزى خطط ج ١ ص ٣٥٨) .

والحق ان القاهرة منذ عصر المستنصر لم تعد قاصرة على قاهرة المعز وأسوارها بل تطورت احياء القاهرة فيما وراء أسوار بدر الجمالى وأبوابها الحجرية الى أن كان عهد الخليفة الامر باحكام الله فنادى وزيره محمد بن فاتك المعروف بالمأمون ابن البطائحى بتعمير الخرائب والفضاء الذى يقع بين باب زويلة والسيدة نفيسة فنودى لمدة ثلاثة أيام بالقاهرة ومصر بأن «من كان له دار فى الخراب أو مكان فليعمره ومن عجز عن عمارته يبيعه أو يؤجره من غير نقل شىء من انقاضه ومن تأخر بعد ذلك فلا حق له فى شىء منه ولا حكر يلزمه » · وقد علق المقريزى على الاثر الطبوغرافى الذى حل بالقاهرة بعد ذلك النداء بقوله : « فلما نادى الوزير المأمون عمر الناس ما كان من ذلك ممسا يلى القاهرة من جهة المشهد النفيسى الى ظاهرة باب زويلة . ولم يبق من العسكر ما هو عامر سوى جبل يشكر الذى عليه جامع ابن طولون (مقريزى خطط ج ١ ص ٣٠٥) .

وهكذا عمرت الخرائب فى جنوب القاهرة على حساب مدينة العسكر التى مهدت أرضها وأصبحت فضاء بين السيدة نفيسة وجامع ابى السعود الآن بالقرب من ميدان زين العابدين وكان جامع الصالح طلائع جنوب القاهرة خارج باب زويلة هو آخر واجمل جامع انشىء فى القاهرة الفاطمية الى ان تولى صلاح الدين الوزارة للعاضد الفاطمى (شكل ١١٠) .

وفى ضوء هذه الحقائق يمكن القول بأن احياء القاهرة وخاصة فى الجمالية والغورية وحى السيدة زينب الحالى وباب الحديد اى خارج الاسوار الشمالية والجنوبية · فى أواخر العصر الفاطمى وقبيل العصر الايوبى كانت زاهرة عامرة وقد طغى هذا العمران على الفسطاط والعسكر والقطائع · وحق لعمارة اليمنى شاعر البلاط الفاطمى ان يشيد بعظمة القاهرة ودورها فى قصيدته للصالح طلائع وزير الخليفة الفائز والتى يقول فيها :

انشأت فيهـا للميـون بدائعـا | دقت فاذهـل حسنها من أبصرا
فمن الرخام : مسـيرا ومسهمـا | ومنمنـا ومدرهمـا ومدنـرا
قد كان منظرهـا بهيـا رائعـا | فجملتهـا بالوشى أبهى منظـرا
وسقيت من ذوب النضار سقوفها | حتى يـكاد نضارهـا أن يقطـرا
البستهـا بيض الشعور وحمرهـا | فأتت كزهر الورد ابيض أحمـرا
لم يبق نـوع صامت أو ناطـق | الا غدا فيـه الجميع مصـورا
فيهـا حدائق لم تجدهـا ديمـة | كلا ولا نبتت على وجـه الثرى
وبهـا زرافات كان رقابهـا | فى الطـول الوية تـؤم العسـكرا

وما أن تولى صلاح الدين ملك مصر حتى صمم على أن يجمع بين القاهرة المعزية وما بقى من الفسطاط بسور واحد أى أنه جمع بين الجمالية والدراسة والغورية وحى السيدة زينب والحلمية وحى زين العابدين ومصر القديمة وبولاق ومن ثم انتعشت حركة العمران من جديد فى الفسطاط وسمح صلاح الدين للمصريين بسكنى الفسطاط والعسكر والقطائع والقاهرة جميعا فاصبحت كلها مدينة واحدة هى القاهرة التىيضمها سور صلاحالدين من حدود باب الفتوح وباب النصر شمالا الى حدود الفسطاط الجنوبية حيث منطقة الرصد أو اسطبل عنتر الان ٠ ومن حدود القلعة المشرفة على المدينة من فوق جبل المقطم شرق القاهرة الى أرض المقسى على شاطىء النيل غربا وقد ضم سور صلاح الدين الحجرى بأبراجه الحصينة قاهرة الايوبيين بما فيها من بساتين وقصور ودور ورباع وفنادق وقياسر وحمامات وأزقة وجوامع ومدارس وصفها عبد اللطيف البغدادى وياقوت الحموى فى خاتمة القرن السادس الهجرى (١٢ م) فيذكر ياقوت فى معجمه « أن القاهرة أطيب وأجمل مدينة رأيتها » ٠

والواقع أن قاهرة الأيوبيين بما أضيف اليها من أحياء وبما اقيم فيها من تحصينات حربية وعمارة مدنية ودينية قد دخلت فى دور حضارى جديد منذ عهد صلاح الدين الذى سيطر على جانب كبير من الشرق العربى ويكفى أن نشير هنا الى تلك المنشآت المعمارية التى عرفتها القاهرة الايوبية لاول مرة كالخانقاوات التى بدأها صلاح الدين بالخانقاة الصلاحية فى مكان الدار الفاطمية التى كانت تسمى بدار سعيد السعداء بالجمالية وقد خصص صلاح الدين هذه الخانقاه للفقراء الصوفية القادمين من الخارج ووقفها عليهم وقد اعتاد أهل القاهرة أن يجتمعوا يوم الجمعة ليشاهدوا صوفية الخانقاة الصلاحية عندما يتوجهون منها الى صلاة الجمعة بجامع الحاكم كيما تحصل لهم البركة والخير بمشاهدتهم والتمتع برؤية هؤلاء الصوفية فى هيئتهم الرائعة فى ذلك اليوم الذى يخرج فيه شيخ الخانقاه وبين يديه خدام الربعة الشريفة وقد حملت الربعة على رأس كبيرهم والصوفية مشاة فى سكون الى باب جامع الحاكم ٠ كما شهدت القاهرة

الايوبية قيام المدارس كمعاهد علمية صممت عمارتها لهذا الغرض كالمدرسة الناصرية بجوار جامع عمرو بحى مصر القديمة للمذهب الشافعى والمدرسة القمحية للمذهب المالكى ويحدد «بيدرسون» عدد هذه المدارس الايوبيةالتى عمرت بها قاهرة الايوبيين بثلاث عشرة مدرسة ولعل ابقى هذه المدارس بحى الجمالية بشارع المعز لدين الله حاليا بقايا المدرسة التى بناها الصالح نجم الدين وخصصها لتدريس المذاهب الاربعة (شكل ٤٩) .

ويجب أن نشير الى أن تحصينات الايوبيين للقاهرة التى عملت على امتداد السور الشمالى لها الى النيل كان له اكبر الاثر فى تعمير الفضاء الواقع غرب الجمالية بين الخليج والنيل بعد أن أصبح فى مأمن من الغارات فنمت القاهرة فى هذا الاتجاه الغربى حتى اصبحت لها ضواحى غربية منذ ذلك العصر فى الزمالك الحالية وجزيرة الروضة التى كانت احدى ملحقات الفسطاط الطبيعية بها البساتين والحدائق الجميلة وكان يربطها بالفسطاط جسران من المراكب وقد اهتم الايوبيون بالروضة اهتماما كبيرا وخاصة بعدان دخلت الروضةفى حوزة ابن أخ صلاح الدين ثم ما لبث الصالح نجم الدين أيوب أن بنى بها قلعته ووكل حراستها الى مماليكه من البحرية ٦٣٨هـ — ١٢٤٠م.وعرفت بقلعةالمقياس او قلعة الروضة أو قلعة الجزيرة وكان لهذه القلعة ستين برجا وانشأ الصالح بقلعته مسجدا وغرس بداخلها أنواعا شتى من الاشجار وشحنها بأنواع السلاح وآلات الحرب وشغلت هذه القلعة من أرض الروضة خمسة وستين فدانا وانتقل الملك الصالح نجم الدين من قلعة الجبل الى هذه القلعة وسكنها مع مماليكه البحرية وهكذا ظلت جزيرة الروضة من أهم ضواحى وملحقات القاهرة الايوبية الى أن تولى السلطان الملك المعز ايبك فهدم القلعة الصالحية ودمر ما بالروضة من عمران ولم يبق لنا من هذا العمران اليوم الا اسم « الملك الصالح » نجم الدين أطلق على ذلك الكوبرى الذى يصل الفسطاط بالروضة . كما أطلق على احدى محطات المترو المقابلة .

وغاية القول أن قاهرة الايوبيين لم تعد هى تلك المدينة الملكية التى أنشأها جوهر بحى الجمالية الحالى لتكون ضاحية ملكية « على مثال القطائع وفرساى وبوتستدام » بل كانت قاهرة عظيمة متسعة شملت قاهرة المعز والقطائع والعسكر والفسطاط والروضة وبولاق فهى اقرب الى طبوغرافية القاهرة اليوم فى حى الجمالية وحى الدرب الاحمر وحى الخليفة وحى مصر القديمة والروضة وبولاق والزمالك واصبحت قاهرة الايوبيين على يد صلاح الدين عاصمة للديار المصرية كلها يسكنها الخاصة والعامة شعبا وحكومة .

حى الحسينية والظـاهر

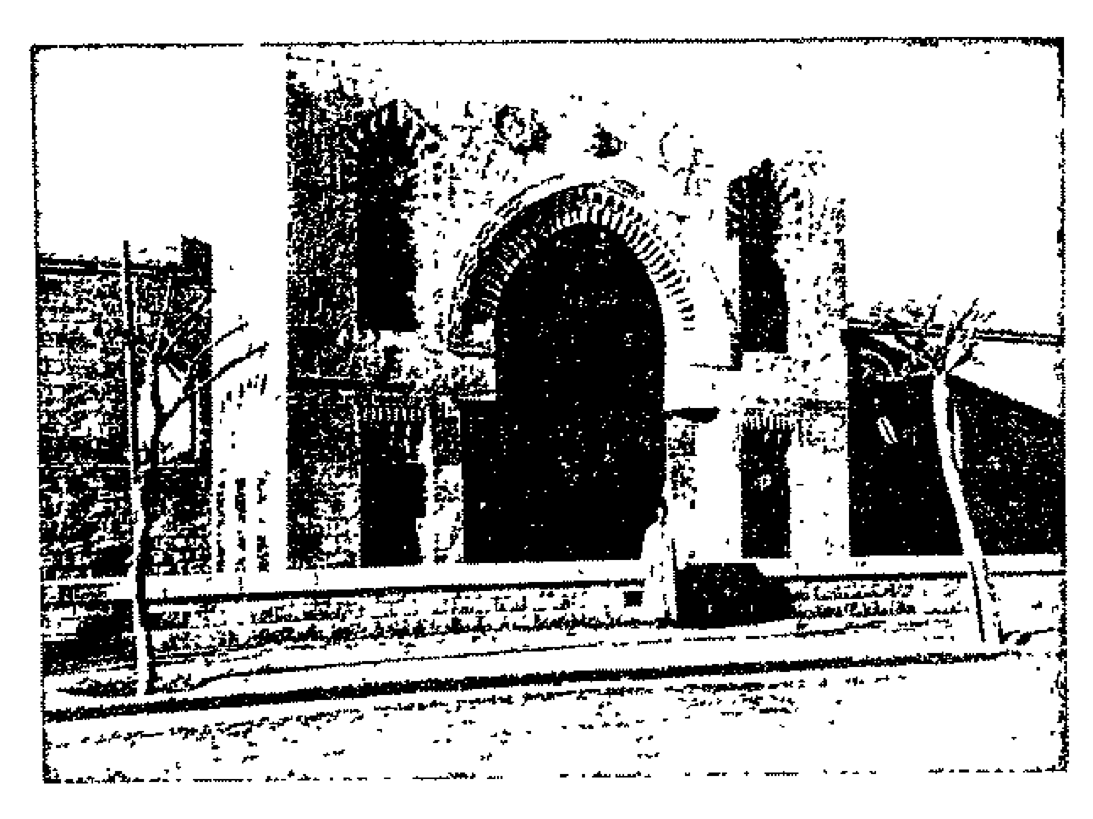
عبد الرءوف على يوسف

ازداد نمو القاهرة واطرد عمرانها فى عصر المماليك (١٢٥٠ ـــ ١٥١٧) وخرجت من أسوارها التى حددت داخلها فى عصر الفاطميين والايوبيين فلم تعد مدينة القصور الفاطمية أو العاصمة الايوبية التى يحيط بها سور صلاح الدين مع الفسطاط والعسكر والقطائع • وقد امتدت القاهرة فى اتجاهاتها الاربعة وبامتدادها بدأت تولد وتتكون أحياؤها التى مازال كثير منها يحمل أسماء قديمة ترجع الى هذا العصر •

ففى الشمال اتسع العمران خارج باب الفتوح حيث كانت « حارة الحسينية » التى عمرتها طائفة من الجند عرفت بهذا الاسم فى العصر الفاطمى وامتد العمران حتى شمل ما يعرف بمنطقة الظاهر التى سميت بهذا الاسم لتعمير السلطان الظاهر بيبرس جامعه الكبير بها . وكذلك عمرت «أرض الطبالة» التى سميت باسم المغنية الفاطمية (نسب) وذلك بعد حفر الخليج الناصرى الذى شقه السلطان الناصر محمد بن قلاوون وكان يخترق هذه الارض ، وتشمل أرض الطبالة اليوم منطقة محطة كوبرى الليمون والفجالة وبركة الرطلى وماحولها بمنطقة الظاهر . وصارت من أجمل متنزهات القاهرة ، وعمرت على الخليج الناصرى عند التقائه بالخليج الكبير (المصرى) قنطرة سميت بقنطرة الحاجب نسبة الى بكتمر الحاجب أحد أمراء الناصر محمد بن قلاوون ، وكان الناس يعبرون عليها فى الطريق الى منية السيرج أو منية الامراء فى الشمال . كذلك تحولت منطقة المقابر الفاطمية خارج باب النصر الى منطقة سكنية بعد أن شيد الامير (الملك) الجوكندار جامعه بهذا المكان وبنى دارا وحماما (سنة ٧٣٢ هـ) وكذلك فعل غيره من الامراء وعمرت هذه المنطقة حتى صار بها سبعة أسواق جليلة كما يذكر المقريزى يتألف كل منها من عدة حوانيت •

كما اتصل العمران من باب النصر الى منطقة الريدانية وامتدت اليها شرقا عمارة حى الحسينية كذلك اتسع العمران فى ضواحى القاهرة الشمالية كحى القبة الذى نشأ حول القبة التى أنشأها الامير يشبك من مهدى (٨٨٢ هـ ـــ ١٤٧٧ م) ومنية مطر التى أصبح يطلق عليها فى العصر المملوكى اسم

المطرية ، والخانكة التى حرف اسمها عن خانقاه أنشأها السلطان الناصر محمد لتعبد الصوفية قرب بلدة سرياقوس (٧٢٥ هـ ــ ١٣٢٥ م) ٠



شكل ١٢ ــ جامع السلطان الظاهر بيبرس ــ المدخل الرئيسى ٦٦٧هـ ــ ١٢٦٩ م
(عن كريسويل)

وعن حى الحسينية نشأته وامتداده يقول المقريزى فى خططه « أعلم ان الحسينية شقتان : احداهما ما خرج عن باب الفتوح وطولها من خارج باب الفتوح الى قرية الخندق (ضاحية الدمرداش) وهذه الشقة هى التى كانت مساكن للجند فى أيام الخلفاء الفاطميين ، والشقة الاخرى ما خرج من باب النصر وامتد فى الطول الى الريدانية ، وهذه الشقة لم يكن بها فى أيام الخلفاء الفاطميين سوى مصلى العيد تجاه باب النصر ، ومابين المصلى الى الريدانية فضاء لا بناء فيه وكانت القوافل اذا برزت تريد الحج تنزل هناك ، ثم صارت هذه المنطقة مقابر أنشئت حول قبر بدر الجمالى الذى اقامه خارج باب النصر واستمر ذلك الى ما بعد سنة سبعمائة هجرية .

ويصف المقريزى ازدياد العمران وازدهاره بالحسينية فيقول : « ولم تعمر هذه الشقة الا فى الدولة التركية (المملوكية) لاسيما لماتغلب التتر على ممالك الشرق والعراق وجفل (هاجر) الناس الى مصر فنزلوا بهذه الشقة والشقة

الاخرى ، وعمروا بها المساكن ونزل بها ايضا امراء الدولة فصارت من اعظم عمائر مصر والقاهرة واتخذ الامراء بها ـ من بحريها فيما بين الريدانية الى الخندق ـ مناخات الجمال واسطبلات الخيل ، ومن ورائها الاسواق والمساكن العظيمة فى الكثرة ، وصار اهلها يوصفون بالحسن خصوصا لما قدمت الاويراتية وهي جماعة من المغول خالفت غازان ملك المغول فى ايران ولجأت الى مصر فى عصر السلطان المملوكى زين الدين كتبغا (سنة ٧٩٥ هـ) فانعم على رئيسهم وامرائهم وانزلهم بالحسينية ثم جاء السلطان لاجين فقبض فى سلطنته على رئيسهم وجماعة من امرائهم فسجنهم بالاسكندرية ثم قتلهم ، وفرق جميع الاويراتيه على الامراء فجعلوهم من جنودهم · ويقول المقريزى : « فصار أهل الحسينية لذلك يوصفون بالحسن وادركنا من ذلك طرفا جيدا وكان للناس فى زواج نسائهم رغبة وما برحوا (أهل الحسينية) يوصفون بالشجاعة ويعانون لباس الفتوة وحمل السلاح ويؤثر عنهم حكايات كثيرة وأخبار جمة » ·

وعن ازدهار العمران فى الحسينية فى العصر السابق على المقريزى (١٣٦٤ ـ ١٤٤١ م) نجده ينقل عن بعض شيوخ عصره فيقول : « أنه يعرف الحسينية عامرة بالاسواق والدور · وسائر شوارعها كاظة بازدحام الناس من الباعة والمارة وارباب المعايش واصحاب اللهو والملعوب فيما بين الريدانية ـ محطة المحمل يوم خروج الحاج من القاهرة ـ والى باب الفتوح ، لايستطيع الانسان أن يمر فى هذا الشارع الطويل العريض،طول هذه المسافة الكبيرة الا بمشقة من الزحام ·· كما كنا نعرف شارع بين القصرين فيما أدركنا » ·

وقد ساعد على ازدهار حى الحسينية بناء السلطان الظاهر بيبرس عدة منشآت معمارية به من اهمها مسجده الكبير الذى لايزال يحمل اسمه حتى الان وقد بدأ فى انشائه ٦٦٥ هـ (١٢٦٦ م) على جزء من ميدانه وجعل بقية الميدان وقفا على المسجد ، وطلب أن يكون على محرابه قبة تحاكى قبة الامام الشافعى فى الضخامة ، وقد استخدم فى بناء الجامع وعمل مقصورته اعمدة والواحا من الرخام والاخشابا اخذها من قلعة يافا فى فلسطين بعد ان حررها من قبضة الصليبيين سنة ٦٦٦ هـ ·

وكمل بناء هذا الجامع سنة ٦٦٧ هـ (١٢٦٨ـ١٢٦٩ م) « فنزل السلطان الى الجامع وشاهده فرآه فى غاية ما يكون من الحسن وأعجبه انجازه فى أقرب وقت ومدة مع علو الهمة فخلع على مباشريه » وقد أنفق السلطان بيبرس على بناء الجامع ما يزيد على الالف الف درهم ، وعمر بالقرب منه زاوية الشيخ خضر كما أنشأ حماما وطاحونا وفرنا ·

ورغم الحالة السيئة التى آل اليها بناء هذا الجامع فلا يزال يبدو على بقاياه ضخامة البناء وجمال الزخارف مما نعرفه فى عمائر دولة المماليك البحرية وتبلغ مساحة الجامع ١٦٨ م طولا و١٠٥ م عرضا ويبلغ مسطحه حوالى ثلاثة أفدنة · وقد أراد السلطان بيبرس أن يكون جامعه صورة لعظمة البناء فى عصره فاقامه بهذه الضخامة وجمع فيه عناصر معمارية كثيرة من العصور السابقة ، فتخطيطه يتألف من ستة بلاطات فى رواق القبلة وثلاث بلاطات فى الرواقين الشرقى والغربى واثنان فقط فى الرواق البحرى المواجه للقبلة وهو يشبه فى هذا الى حد كبير تخطيط جامع الحاكم ، ونجد فى جامع الظاهر ثلاثة مداخل كبيرة بارزة تتوسط جوانب المسجد الثلاثة وتشبه المدخل البارز لجامع الحاكم أيضا (شكل ١٢ و ٤٧) .

وتحفل واجهات هذه المداخل الثلاثة وجوانبها بأنواع من العقود المدببة والمحدبة والمستديرة والدخلات ذات الرؤوس المزخرفة بأشكال مقرنصات ، وتحيط بهذه العقود والدخلات زخارف نباتية وهندسية وتعلوها حليات مستديرة ومعينة الشكل تملؤها زخارف جميلة وبعض آيات قرآنية · كل هذا منحوت فى الحجر بأسلوب دقيق يعجز عنه الوصف ويعكس مدى الازدهار الفنى فى بداية العصر المملوكى ·

أما مئذنة الجامع فكانت تعلو الباب البحرى للمسجد بقاعدتها المربعة كما نراها مرسومة فى كتاب «وصف مصر» للحملة الفرنسية ، ويزين أركان الجامع أربعة أبراج مربعة ·

ويختلف التصميم الداخلى لايوان القبله عن مثيله فى جامع الحاكم حيث تقوم القبة الضخمة فوق المحراب على اتساع ثلاث بلاطات طولا وعرضا ويبلغ ضلع مربعها من أسفل عشرين مترا ، وكانت هذه القبة مصنوعة من الخشب وبنفس حجم قبة الامام الشافعى كرغبة السلطان الظاهر · وترتكز صفوف العقود (البوائك) التى تطل على الصحن على دعامات مستطيلة وكذلك بوائك الصف الثالث برواق القبلة ، أما باقى العقود فترتكز على أعمدة رخامية ، وبأسفل القبة مقصورة مربعة ضخمة يصلها بالصحن مجاز يتألف من ثلاث بلاطات ·

وللجامع محراب ضخم كانت تزخرفه كسوة رخامية جميلة وتعلو طاقيته لوحة تأسيسية بتاريخ ٦٦٦ هـ ، والى يمين ويسار المحراب دخلتان يعلو كلا منهما شباك · ويحيط بعقود الشبابيك الباقية بالجامع اطار جصى جميل مزين بالخط الكوفى كان يتصل حول الشبابيك كلها ·

ويلي هذا الاطار اسفل النوافذ اطار آخر جميل تملؤه زخارف أرابسك من الجص ايضا . ونلاحظ ان واجهات الجامع ومداخله من الحجر المنحوت اما العقود والشبابيك فهي مبنية بالطوب ، وقد جمل لون المداميك الحجرية على الواجهات بالاحمر والابيض على التوالي ، وهو الطراز المسمى في العمارة الاسلامية «بالابلق» ويمثل أحد المميزات الشائعة في عمائر دولة المماليك البحرية . وقد أطلق هذا الاسم على قصر انشاه الظاهر بيبرس أيضا بدمشق عرف « بالقصر الابلق » لهذا التباين في الوان مداميكه الحجرية ، كذلك أطلق هذا الاسم على القصر الذي انشاه السلطان الناصر محمد بن قلاوون بقلعة الجبل (٧٢٣ هـ) .

هذا وقد قاسى هذا الجامع من الاهمال منذ العصر التركي فتعطلت اقامة الشعائر به وتحول الى مخزن للمهمات الحربية كالخيام والسروج وغيرها . ثم تحول الى تكنة حربية في عصر الحملة الفرنسية وحصنوه بالمدافع وهدموا اجزاء من مئذنته واطلق عليه اسم قلعة «سيكوفسكي» ، ثم استغل هذا المبنى في عصر محمد علي معسكرا لطائفة التكارنة ومخبزا ثم جعل مصنعا للصابون . وفي هذا العصر ايضا (١٨١٢ م) نقلت بعض احجاره واعمدته الرخامية لبناء رواق الشراقوة بالجامع الازهر . وتلى ذلك استعمال جيش الاحتلال البريطاني هذا الاثر مذبحا وصار يعرف لهذا السبب باسم « مذبح الانجليز » ، واستمر كذلك حتى تمكنت « لجنة حفظ الاثار العربية » من استنقاذ هذا الاثر من الحالة التي وصل اليها سنة ١٩٦٨ (عبد الرحمن زكي القاهرة ص٢٥٧)

وقد قامت اللجنة ببعض أعمال الترميم بواجهاته وفي رواق القبلة ، وتمكنت سنة ١٩٢٨ من اعادة الصلاة في الجزء الواقع عند المحراب أما ساحة الجامع من الداخل فقد انشئت بها حديقة كبيرة يرتادها اهالي هذا الحي . ويعتبر مصير هذا الجامع وما اصابه من اضمحلال واندثار الكثير من اجزائه مثالا لما اصاب حي الحسينية بعد ازدهار العمران به وقد سجل المقريزي ما اصابه من اضمحلال واندثار في كثير من اجزائه حيث يقول « ومازال امر الحسينية متماسكا الى ان كانت الحوادث والمحن منذ سنة ست وثمانمائة وما بعدها ، فخربت حاراتها ونقضت مبانيها وبيع مافيها من الاخشاب وغيرها وباد أهلها . » ويقصد المقريزي بالمحن والحوادث ما اصاب البلاد في هذه الفترة من اوبئة وغلاء في الاسعار وانخفاض في النيل .

كما يذكر ان من اسباب اضمحلال هذه المنطقة وتقلص العمران في هذه الناحية تفشي الارضة (النمل الابيض) واتلافها للمنازل فيقول مستهولا هذه الافة « ثم حدث بها (بالحسينية) بعد سنة عشرين وثمانمائة آية من آيات الله تعالى ، وذلك انه في اعوام بضع وستين وسبعمائة بدا بناحية برج الزيات فيما

بين المطرية ومرياقوس (الخانكة) فساد الارضة ٠٠ ثم فشت هناك وسرت حتى عاثت فى اخشاب سقوف الحسينية وغلات اهلها وسائر امتعتهم ، وقويت حتى صارت تأكل الجدران ٠٠ فبادر اهل تلك الجهة الى هدم مابقى من الدورخوفا عليه من الارضة شيئا بعد شيء حتى قاربوا باب الفتوح وباب النصر » ٠

كذلك يصف المقريزى ازدهار العمران بمنطقة بركة الرطلى التى كانت تعرف باسم بركة الحاجب على الخليج الناصرى والقريبة من جامع الظاهر ٠ وقد عاين بنفسه هذا الازدهار فى الفترة من سنة ٧٧٠ هـ ــ الى سنة ٨٠٠ هـ ــ ثم اضمحلال شأنها ايضا منذ سنة ٨٠٦هـ فيقول « وادركت بهذه البركة اوقاتا انكفت فيها ممن كان بها ايدى الغير ، ورقدت عن اهاليها اعين الحوادث وساعدهم الوقت اذ الناس ناس والزمان زمان ٠ ثم لما تكدر جو المسرات وتقلص ظل الرفاهة ، وانهلت سحائب المحن من سنة ست وثمانمائة تلاشى امرها ٠٠ وفيها الى الان بقية صبابة ومعالم انس وآثار تنم عن حسن عهد »

الا ان يد التعمير والبناء عادت الى هذه المناطق من الحسينية والظاهر بعد عصر المقريزى (توفى ١٤٤١ م) فيما بقى من عهددولة المماليك‌الشراكسة ولا سيما عصر السلطان قايتباى (١٤٦٧ ــ ١٤٩٦ م) الذى كان شغوفا بالعمارة والبناء ويمكن مقارنته فى‌هذا المضمار بالسلطان الناصر محمد بن قلاوون فى دولة المماليك البحرية ٠ ونجد احد امراء قايتباى وهو الامير يشبك من مهدى يشيد البناء المعروف باسم القبة الفداوية فى المنطقة الممتدة من العباسية الى الحسينية، مكان قبور أمر ازالتها سنة ١٧٤٩ م وغرس مكانها حدائق جميلة وحفر بئرا عظيمة جعل فوقها اربع سواق ، وانشأ مناظر للتنزة وحوضا وقبة كبيرة امامها بساتين ، وانشأ قبلى هذه القبة تربة كبيرة الحق بها مساكن للصوفية كما بنى تجاه‌التربة مدرسة وسبيلا وحوضا لشرب الدواب،وشق‌ترعة كبيرة يجرى فيها الماء الى المزارع حتى صارت هذه المنطقة من اجمل المتنزهات وقد اتم هذه المنشآت السلطان قايتباى بعد وفاة الامير يشبك (حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد الاثرية ص ٢٦٩) .

واستمر العمران غالبا فى هذا الجزء الشمالى من القاهرة حتى جاء الفتح العثمانى فى سنة ١٥١٧ م ، فقاست الحسينية والظاهر كما قاسى غيرهمامن احياء القاهرة من جراء العمليات الحربية اثناء مقاومة السلطان طومان باى آخر سلاطين المماليك لجيش الاحتلال العثمانى بقيادة سليم الاول،ثم‌اعقب‌ذلك تخريب الجنود العثمانيين لكثير من دور الامراء واخذهم اخشابها وابوابها ورخامها وبيعه بأبخس الاثمان ٠ ثم جاء الاحتلال الفرنسى وثارت القاهرة مرتين على الفرنسيين الاولى فى إكتوبر سنة ١٧٩٨ فى عهد نابليون والثانية فى عهد كليبر وامتدت ثلاثة وثلاثين يوما فى مارس وابريل سنة ١٨٠٠ م،وقد ابلى

اهالى الحسينية ــ الذين سبق للمقريزى ان وصفهم بالشجاعة ــ بلاء حسنا فى هاتين الثورتين كما فعل اهل بولاق وغيرهم من سكان القاهرة ، وقد اشاد الجبرتى مؤرخ عصر الحملة الفرنسية باعمال « فتوات الحسينية » فى هاتين الثورتين ولذا كان نصيب هذا الحى كبيرا من انتقام الفرنسيين فخربوا كثيرا من العمائر والاثار بهذه المنطقة وغيرها من نواحى القاهرة ·

ولازالت منطقة الظاهر والحسينية الان يحمل بعض ميادينها وشوارعها اسماء تاريخية تسجل طرفا منتاريخ ومعالم هذا الحى.فنجد شارع الظاهر يخرج من شارع الفجالة ويسير بانحناء فى الاتجاه الشمالى الشرقى حتى ميدان الظاهر ، ويمر قبله « بميدان قنطرة الحاجب » حيث كان يمر منهذا الموضع الخليج الناصرى القديم ليلتقى بالخليجالمصرى شرقه،ومكانهذا الخليج الاخير الان شارع بورسعيد او «شارع الخليج » الذى يقطع هذا الحى من الجنوب الى الشمال غربى جامع الظاهر · وكذلك يتفرع من ميدان قنطرة الحاجب شارع بركة الرطلى ويتجه جنوبا الى ميدان بركة الرطلى · كمانجدفى جنوب ميدان الظاهر شارعين متقاطعين يحمل احدهما اسم « بهاء الدين بن حنا » وزير السلطان الظاهر بيبرس ، ويطلق على الشارع الاخر اسم «سنجر السرورى » وهو علم الدين سنجر السرورى متولى القاهرة فىذلكالعصر،وقد اشرف كلاهما على بناء جامع الظاهر . ويقطعالحسينية ثلاثة شوارعتخرجمن امام الاسوار الفاطمية القديمة متجهة جهة الشمال ، يتوسطها شارعالحسينية، ويبدأ من تجاه باب الفتوح ويعرف امتداده باسم شارع البيومى ، وشرقيه شارع نجم الدين الذى يبدأ من امام باب النصر مارا قرب قبة بدر الجمالى · ويقع غربى شارع الحسينية شارع السماكين ويسمى فى وسطه « شارع الصوابى » ويطلق على جزئه الشمالى « شارع السبع والضبع » ليصلهبشارع العباسية ، ويقسم هذا الجزء الاخير الى قسمين شارع الجيش فيقطعه فى هذا الموضع قبل التقائه بميدان الجيش ·

وقد عثر فى هذا المكان على كتلتين ضخمتين مستطيلتين من الرخام عليهما نقش سبعين منحوتين بالنحت البارز ومحفوظتين بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة ، ومن هذين التمثالين اخذ هذا الشارع اسمه فسمى « بشارع السبع والضبع » رغم انهما متماثلان تماما ولعل اهل هذا الحى قصدوامناطلاقهذه التسمية على هذين التمثالين المقارنة الذكية بين طباع الاسود وطباع الضباع · ويمثل كل من التمثالين سبعا يزحف على مهل وذيله منثن على ظهره،وينسب بعض مؤرخى الفنون هاتين القطعتين من النحت الجميل الى العصر الفاطمى بينما ينسبهما البعض الاخر الى عصر السلطان الظاهر بيبرس الذى اتخذ رسم الاسد شعارا ورنكا له ، ويعزز هذا الرأى الاخير العثور عليهما فى هذا الموضع حيث عمر السلطان الظاهر كما راينا عدة منشآت (شكل ٧٣) ·

حى الازبكية

حسين عبد الرحيم عليوه

بهرت القاهرة الاتراك العثمانيين عندما دخلوها فى أواخر يناير سنة ١٥١٧ م بما كانت عليه من عمران متسع ومنشآت معمارية كثيرة العدد فخمة البناء موزعة فى أحيائها الكثيرة التى نمت وازدحمت فى عصورها التاريخية المتعاقبة ٠

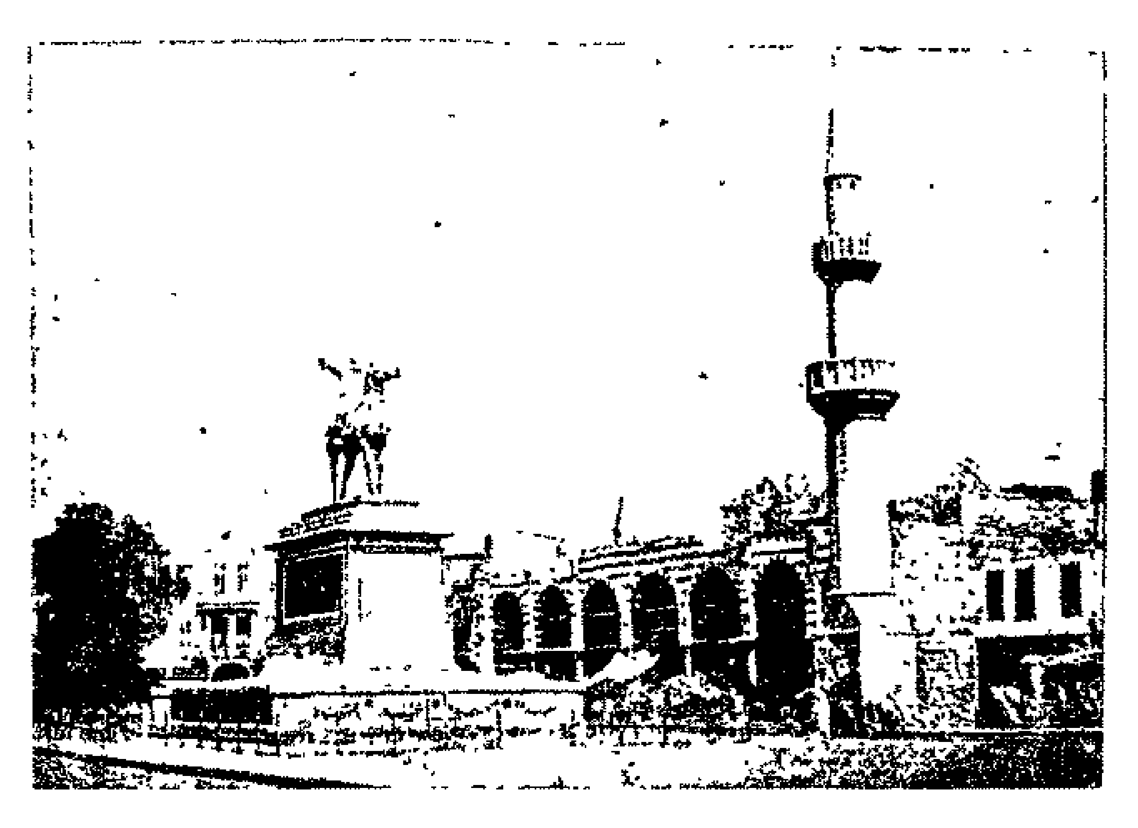
ولم يهتم الولاة العثمانيون بتعمير القاهرة وتجميلها مثلما اهتم الفاطميون والمماليك من قبل ، بل على العكس من ذلك نهب العثمانيون الكثير من محتويات دور القاهرة ومساجدها وقاموا بنزع الكسوات الرخامية التى كانت تغطى بعض اجزاء من قلعتها ومساجدها واستعملوا هذا الرخام فى بناء وتزيين دورهم الخاصة بالقاهرة كما أرسلوا بعضا منه الى تركيا للانتفاع به ٠

وبالاضافة الى هذا كان حرص الولاة العثمانيين على تجميع الاموال لانفسهم يفوق حرصهم على تجميل القاهرة وتعمير احيائها ، ونتيجة لهذا يمكننا القول ان القاهرة فى العصر التركى لم تتغير كثيرا عما كانت عليه فى العصر المملوكى فى مساحتها وحدودها وأحيائها ٠

غير أن بعض الولاة العثمانيين مثل سليمان باشا وسنان باشا وبعض الامراء المماليك الذين كانوا يتولون حكم مديريات مصر (محافظاتها) مثل محمد أبو الذهب ومراد بك كان لهم شغف بالبناء والتعمير فخلدوا أسماءهم بما شيدوه فى أحياء القاهرة وعلى شاطىء نيلها وخلجانها من مساجد ودور واسبلة وتكايا كان يتعبد بها الدراويش ورجال الصوفية ٠

وقد تأثرت العمائر القاهرية فى العصر التركى ببعض أساليب البناء التى جاءت مع الحكام الجدد من تركيا ، فكثر استعمال القباب والاقبية الصغيرة والكبيرة فى تسقيف المساجد ، وبنيت المآذن الاسطوانية الرفيعة ذات النهايات المدببة ، وقد عرف أسلوب هذه المآذن باسم « القلم الرصاص » لتشابههما فى الشكل ٠ كما شاع فى عمائر القاهرة فى العصر التركى تغطية الكثيرمن الارضيات والوزارات بالرخام المتعدد الالوان وتغطية بعض أجزاء من جدرانها وقبابها بالقاشانى ٠

وقد انتشرت منشآت العثمانيين المعمارية فى انحاء كثيرة من أحياء القاهرة القديمة ولايزال بعض هذه المنشآت قائما الى اليوم مثل جامع محمد أبو الذهب



شكل ١٢ — مسجد ازبك قبل هدمه سنة ١٨٦٩ (عن لجنة حفظ الاثار العربية القديمة)

بالازهر ، وجامع الملكة صفية بشارع محمد على وجامع سنان باشا ببولاق ، وسبيل عبد الرحمن كتخدا وقصر المسافر خانة وبيت السحيمى وكلها بمناطق متفرقة من الجمالية (شكل ١٤ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣) .

وبالاضافةالى هذه المنشآت شهد العصر التركى ظهور أحياء جديدة بالقاهرة بدأت تدب فيها الحياة وانتقل اليها مركز الثقل من الاحياء القديمة كحىالقلعة مثلا ، ومن أهم هذه الاحياء الجديدة حى الازبكية وحى بولاق .

خلدت الازبكية اسم الامير المملوكى ازبك الذى كان قائدا للجيش فى عهد السلطان قايتباى (٨٧٢ — ٩٠١ هـ) وقد قام هذا الامير بتجميل منطقةالازبكية بتنظيفها من تلال الاتربة التى كانت تغطيها وأعاد حفر بركتها ومدها بالماء من الخليج الناصرى ، وبدأ فى اقامة المنشآت والحدائق حولها ، ولهذا ارتبط اسم ازبك بالمنطقة فصارت تعرف بالازبكية .

ويعود تاريخ حى الأزبكية الى اقدم من ذلك،فقد كانت المنطقة التىيشغلها هذا الحى فى القرون الاسلامية الاولى أرضا فضاء كان يغطيها ماء الفيضان سنويا مما ساعد على استغلالها فى الزراعة . غير أنه نظرا لانخفاض سطحها

فقد كانت تشتمل على بركة كبيرة لا يجف ماؤها لفترة طويلة من العام وكانت تقوم حولها بعض البساتين ٠

ولم توجه العناية الى تلك المنطقة قبل عهد الامير ازبك الذى انشأ بها بعد تنظيمها عددا من المنشآت الدينية والمدنية التى تطل على بركة الازبكية وربماكان من اهم منشآته قصره الفخم ومسجده الكبير الذى عرف باسمه وقد انشأه سنة ٨٨٢ هـ . وكانت تتصدره صفة من العقود المدببة القائمة على اعمدة رخامية رشيقة كما كان يضم مئذنة مرتفعة تتكون من دورتين (شكل ١٣) .

وقد استمر مسجد أزبك قائما حتى هدم فى عهد الخديو اسماعيل عندما أمر بردم بركة الازبكية واقام على جزء منها دار الاوبرا الحالية ٠

ومنذ عهد الامير ازبك بدأ العمران يتسع فى حى الازبكية وكان لموقعه المتوسط وجمال منظره ان اصبح المكان المفضل لدى اعيان مصر وامرائها من المماليك والاتراك فتسابقوا فى اقامة دورهم حتى غدا حى الازبكية فى العصر العثمانى من أرقى أحياء القاهرة وأجملها وأغناها بالقصور الفخمة والبساتين الجميلة ٠

حدود حى الازبكية :

وكانت تتاخم حى الازبكية عدة أحياء أخرى راقية ، ففى شماله كان يقوم «الحى القبطى» على جزء من حى المقس (باب الحديد حاليا)وقد شيدت به فيما بعد الكنيسة المرقسية الكبرى ٠ والى شرق حى الازبكية كان يقوم «حى الافرنج » الذى سكنه الاجانب وأقاموا به فنادقهم ومتاجرهم ودورهم التى كانت تضم ايضا منازل قناصل الدول الاوربية ، والى الشرق من حى الافرنج كان يقع « حى اليهود » ولا تزال تحمل اسمه حارة اليهود حتى الان ٠

أما فى الجنوب فكان يقوم حى الموسكى حيث يصل شارع الموسكى بين بركة الازبكية والخليج المصرى ، ولايزال هذا الشارع يمتد جزء منه حتى الان بين ميدان العتبة الخضراء ـ التى تدخل فى نطاق حى الازبكية ـ وبين شارع الخليج المصرى الذى حل محل الخليج نفسه بعد ردمه ٠

وصف بركة الازبكية ،

كانت بركة الازبكية والميدان المحيط بها من أوسع ميادين القاهرة فى العصر التركى وقد وصف الشيخ حسن العطار أحد أدباء ذلك العصر بركة الازبكية بقوله :

« وأما بركة الازبكية فهى مساكن الامراء وموطن الرؤساء قد احدقت بها

الماء فى وجه البدور والقناديل وصدى أصوات القيان والاغانى فى ليالى لا تعد من الاعمار » ٠

وقد زار القاهرة فى العصر التركى عدد من الرحالة الاجانب وسجلوا مشاهداتهم فى حى الازبكية حيث القصور الكبيرة والبساتين الواسعة ومن بين هؤلاء : الرحالة الفرنسى دى تيفنو الذى زار القاهرة بين سنتى ١٦٥٦ ، ١٦٥٨م ومما قاله ان ماء النيل كان يظل ببركة الازبكية نحو اربعة أو خمسة اشهر كل سنة وتحيط بالبركة القصور الجميلة التى يخلد فيها اصحابها للراحة فى جو هادىء جميل ٠

اقامة الاحتفالات بميدان الازبكية :

وكانت تقام بميدان الازبكية الاحتفالات الكبيرة فى المناسبات المختلفة فتنصب الزينات وتقام السرادقات الوسعة ويجتمع خلق كبير من اهل القاهرة حيث تمتلىء بهم الطرقات والشوارع فى حى الازبكية ويتجمعون حول الشعراء والمداحين يستمعون الى القصص الشعبى على انغام الربابة ٠ وكانت تقام فى المناسبات الدينية مواكب وأذكار الدراويش حيث تتقدمها اعلامهم ومصابيحهم المحمولة على سوارى خشبية مرتفعة ٠

وقد شهدت الازبكية حادثا طريفا سنة ١٢٠٥ هـ (١٧٠٢ م) عندما انتشرت اشاعة بين أهل القاهرة تقول أن زلزالا عنيفا سيحدث فى منتصف ليلة السابع والعشرين من جمادى الاولى فترك الناس بيوتهم وخرجوا الى الاماكن الفسيحة ، وكانت بركة الازبكية وميدانها مقصدا لعدد كبير من القاهريين حيث قضوا ليلتهم حتى الصباح خارج بيوتهم تفاديا للدمار المتوقع بفعل الزلزال المنتظر . ومرت الليلة ولم يحدث الزلزال وثبت كذب الاشاعة فعاد اهل القاهرة الى بيوتهم يتضاحكون على ماجره عليهم تصديقهم تلك الاشاعة الكاذبة ٠

حى الازبكية والحملة الفرنسية :

وعندما قدمت الحملة الفرنسية الى القاهرة فى أواخر يوليو ١٧٩٨م كان حى الازبكية اكثر احياء القاهرة رقيا وأوسعها ميدانا ولهذا اتخذ نابليون قصر محمد بك الالفى بالازبكية مقرا لقيادة جيشه وأفرد لقواده بعض القصور الاخرى المحيطة بالبركة ليسكنوا بها ٠ وقد تسبب الاحتلال الفرنسى ومقاومة القاهرة له فى هدم الكثير من المساجد والدور وتخريب البساتين بالازبكية وترك سكانها قصورهم للجند الفرنسيين وتحول مسجد ازبك فى عهد الحملة الى متجر كبير أو سوق تباع فيه البضائع المختلفة وأهمل منذ ذلك الحين حتى هدم تماما فى عهد الخديو اسماعيل سنة ١٨٦٩ م عند اقامة دار الاوبرا الحالية وبهدمه أصبح مسجد ازبك سيرة تروى بعد أن كان رمزا لبداية تعمير حى كبير لعب دورا هاما فى تاريخ وحياة القاهرة فى العصر التركى ٠

بـــولاق

حسين عبد الرحيم عليوه

يعتبر حى بولاق من الاحياء القاهرية التى امتد اليها العمران منذ العصر العثمانى وما بعده ، وتعود بداية ظهوره الى عهد السلطان المملوكى الناصر محمد بن قلاوون الذى شجع القاهريين على البناء والتعمير فى اراضى الجزيرة الجديدة التى كونها طمى النيل عاما بعد عام وسط مجراه تجاه ارض اللوق .

وكثرت المبانى والمنشآت بأرض الجزيرة الجديدة التى سميت بولاق وامتد عمرانها حتى اتصلت بشاطىء النيل .

وبمرور الزمن ازداد العمران بها واتصلت بغيرها من أحياء القاهرة المتاخمة لها وان بقيت مدة طويلة من تاريخها أشبه ما تكون بضاحية من ضواحى القاهرة .

حدود بولاق :

كان يحد بولاق شمالا جزيرة الفيل التى قامت على جزء كبير منها بعض مناطق شبرا وروض الفرج ، اما ارض اللوق فكانت تتاخم بولاق من جهتى الجنوب والجنوب الشرقى ــ وقد تكونت أرض اللوق نتيجة لانحسار مجرى نهر النيل جهة الغرب ، فمن المعروف أنه عند دخول الاسلام مصر فى القرن الاول الهجرى (٧م) كان مجرى النيل يسير محاذيا لحصن بابليون وجامع عمرو ابن العاص ، وبانحسار مجراه جهة الغرب اخذت تتكون من طرح النهر أرض جديدة لينة كانت تلاق لوقا عند زراعتها ومن هنا سميت بأرض اللوق ــ وقد بدأ ظهور هذه الارض فى العصر الفاطمى ثم اخذت تمتد وتتسع حتى أصبحت فى العصر العثمانى تمتد من قنطرة الدكة شمالا حتى القصر العينى وما حوله جنوبا ومن الخليج المصرى شرقا الى شارع رمسيس (الحالى) غربا . والى جانب زراعة هذه الاراضى أمتد اليها العمران فبنيت المنازل والمنشآت المختلفة والميادين الواسعة والحدائق الكبيرة .

اما فى الجهة الشرقيةمن بولاق فكانت منطقة المقس (باب الحديد وما يجاوره حاليا) وجزء من ارض الطبالة (حى الظاهر والعباسية حاليا) وجزء من حى الازبكية . وكان مجرى النيل يحد بولاق من جهة الغرب .



شكل ١٤ — جامع سنان باشا ببولاق — المدخل — ٩٧٩ هـ — ١٥٧١ م

وقد اتصلت بولاق بأحياء القاهرة بواسطة طريقين أحدهما يربطها بالمقس وكانت تظلله الاشجار والاخر يصلها بالازبكية وكان عامرا بالمساكن الاهلة بالسكان . واغلب الظن ان الطريق الاخير هو الذى قام المسيو لوبير أحد مهندسى الطرق في عهد الحملة الفرنسية باصلاحه وغرس الاشجار على جانبيه .

مظاهر الحياة في بولاق :

ومما ضاعف من اهمية بولاق في العصر العثمانى أنهاكانت ثغرا تجاريا هاما تفد اليه السفن المحملة بالبضائع فترسو على شاطئه لتفرغ حمولتها وتحمل غيرهامن مختلف البضائع وخاصة تجارة الغلال .

ومن الطريف أن نذكر أن البضائع والغلال لم تكن توضع داخل مخازن خاصة وانما كان يمتلىء بها ساحل بولاق دون أى حراسة ، وقد لفت هـذا نظر رجال الحملة الفرنسية فقال أحدهم : « ان الثقة بين الناس فى مصر كانت على أتم ما يكون بحيث لم يكن ثمة خوف من أن تمتد يد الى تلك الغلال » .

وقد وصف الرحالة « ليون الافريقى » (١٤٩٤ ــ ١٥٥٢ م) بولاق عند زيارته للقاهرة بانها كانت من أجمل المناطق المطلة على النيل وانها كانت تزخر بالمساجد والمدارس والقصور وتزدحم بموظفى الجمارك الذين يقومون بتحصيل الضرائب المقررة على التجارة المارة بها (دكتور عبد الرحمن زكى ــ القاهرة ص ١٩٦) .

وبالاضافة الى هذا قامت بولاق بدور هام فيما كان يجرى بالقاهرةمن احتفالات رسمية كبيرة فى المناسبات المختلفة .

ففى يوم الاحتفال بفيضان النيل كان الوالى العثمانى ينزل من القلعةمقر الحكم الى بولاق ــ ثغر القاهرة ــ حيث يكون معدا له ولاتباعه السفن الكبيرة المزينة التى يستقلها الوالى والامراء ــ وتتقدم سفينة الوالى السفن الاخرى المشتركة فى الاحتفال النهرى الكبير حتى يصل الموكب الى مقيـاس النيل بالروضة حيث ينزل الوالى ومن معه للاقامة هناك طوال مدة الاحتفال بفيضان النيل .

كما كانت بولاق تشهد احتفالات استقبال الولاة العثمانيين عند قدومهم الى القاهرة لتولى السلطة بها ــ فقد كان الوالى يسير فى موكبه الكبيرالذى يضم الالاف من الفرسان والمشاة فى زيهم التقليدى الرسمى ــ وكان الموكب يبدأ من بولاق صباحا عقب وصول سفينة الوالى الجديد ثم يخترق شوارع القاهرةحتى يصل الى القلعة .

معالم ومنشآت بولاق :

كانت بولاق كما سبق القول أقرب للضاحية منها للحي وكانت تمتد طولا الى مسافة اربعة كيلومترات ، وتنتشر بها آلاف البيوت وعدد كبير من الاسواق والوكالات والحمامات ، كما كانت تضم عددا من الحدائق والميادين مما جعل بولاق مكانا يقصده أهل القاهرة طلبا للراحة والهدوء والجو الصافي .

ومن أهم المنشآت التي مازالت باقية حتى الآن بحي بولاق مسجد سنان باشا ، وقد كان سنان باشا (٩٧٥ — ٩٧٩ هـ) واليا على حلب قبل القاهرة، وكان من الولاة المحبين للتعمير والانشاء فانشا ببولاق مسجدا ووكالة ولايزال اسمه يطلق على الشارع الذى يقوم به مسجده حتى الآن (شكل ١٤) .

ويتكون المسجد من قاعة واسعة وسطى تعلوها قبة ضخمة مرتفعة تضم رقبتها شبابيك جصية يحليها زجاج ملون ، ويحيط بالقاعة الوسطى ثلاثة ايوانات معقودة ، وقد سقفت كلها بقبوات صغيرة ، أما مئذنة المسجد فتقع فى الطرف الجنوبى الشرقى من واجهة المسجد .

وقد انشىء على غرار هذا المسجد مسجد محمد بك ابو الدهب المواجه للجامع الازهر وذلك فى اواخر العصر العثمانى (شكل ٦٠) .

كما شيد الوالى العثمانى حافظ أحمد باشا ببولاق وكالتين وعددا من القيساريات والمنازل وذلك فى أواخر القرن السادس عشر الميلادى .

وانشا على بك الكبير سنة ١٧٧١ م قيسارية كبيرة وخانا ومسجدا ببولاق أستمر العمل فى بنائها الى ما بعد وفاته .

وقد أقيمت بعض المنشآت ببولاق فى عهد الحملة الفرنسية كالمحاجر الصحية التى أمر نابليون ببنائها فى هذه المنطقة باعتبارها احد مداخل مدينة القاهرة فى ذلك العهد .

كما أن الحملة وجدت فى بعض خانات ووكالات بولاق متسعا لعدد كبير من قواتها وعلى سبيل المثال احتلت قوات الخيالة الفرنسية احدى وكالات الأرز ببولاق .

وشهدت بولاق الكثير من مظاهر العنف ومقاومة الاحتلال الفرنسى فى أواخر القرن الثامن عشر الميلادى ، فقد كانت بولاق من أهم مراكز مقاومة الفرنسيين ، ولهذا قاست الكثير من هجومهم وتدميرهم وتخريبهم للكثير من منشآتها ومساجدها . وقد وصف الجبرتى بعض ما أصاب بولاق على أيديهم فقال :

« هجموا على بولاق من ناحية البحر (النيل) ومن ناحية بوابة ابى العلاء وقاتل أهل بولاق ورموا بانفسهم فى النيران حتى غلب الفرنسيين عليهم وحصروهم من كل جهة وقتلوا منهم بالحرق والقتل وبلوا بالنهب والسلب وملكوا بولاق وفعلوا باهلها ما تشيب من هوله النواصي » وامتد التخريب الى مسجد ابى العلاء الذى كان بعض الثائرين يقاتلون منه حتى قتلوا جميعا ٠

وقد عاصر الجبرتي الحملة الفرنسية وارخ لها ، ومن الجدير بالذكر أن أحد البيوت التى خلفها له أبوه كان فى حى بولاق ، وعاش به عبد الرحمن الجبرتى وهو فى سن الثانية والعشرين ، وكان يقضى به الصيف حيث الجو اقل حرارة من جو القاهرة ،فى حين كان يقضى الشتاء فى بيت آخر له يقع بالصناديقية ٠

أما فى عصر محمد على فقد تغيرت صورة حى بولاق اذ أصبح حيا صناعيا وذلك بفضل ما ادخله محمد على من صناعات جعل مقرها حى بولاق، اذ أقيم به مسبك كبير للحديد ومصنع لغزل القطن ونسجه كان يضم ٢٨ دولابا للغزل و٢٤ آلة . كما أقيم ببولاق مصنع آخر لغزل القطن ٠ وكان من الطبيعى أن تقام بالقرب من هذه المصانع المنشآت الاخرى المتعلقة بها كمساكن المهندسين والعمال والورش والمخازن المختلفة ٠

وقد زار القاهرة سنة ١٨٤٧ م الرحالة الفرنسى كومب واعجب كثيرا مما كان يضمه حى بولاق من صناعات كثيرة متنوعة ٠

الفصل الثالث

القاهرة فى نظر الرحالة

- ناصر خسرو
- أرنولد فون هارف
- دومينكو تريفيزيانو

ناصرى خسرو

محمد مصطفى نجيب

زار مدينة القاهرة على مر العصور كثير من الرحالة الذين سجلوا ما لاحظوه وما رأوه فى كتب تصف لنا أحوال تلك المدينة العظيمة ذات الشهرة الذائمة الصيت .

وممن زار هذه المدينة فى العصر الفاطمي ـ عصر تاسيسها ونشاتها ـ رحالة فارسي من بلاد خراسان دون ملاحظاته ومشاهداته عنها وعن المدن الاخرى التى زارها فى كتاب سماه « سفر نامة » اى قصة السفر .

وقد ترجم هذا الكتاب المستشرق الفرنسي « شارل شيفر » الى اللغة الفرنسية وصدر بباريس سنة ١٨٨١ تحت عنوان .

Sefer Namehs relation du voyage de Nassire Khasrow

واعتنى به ونقله الى العربية الدكتور يحيى الخشاب وصدر بالقاهرة سنة ١٩٤٥ م .

تاريخ حياته :

ولد ناصر خسرو ببلدة من أعمال بلخ بخراسان سنة ٣٩٤ هـ (١٠٠٣ م) ، وتادب احسن تاديب ، وقام فى شبابه بأسفار عديدة فى انحاء ايران وتركستان والهند وبلاد العرب ثم استقر فى منصب كبير فى ديوان السلاجقة بمدينة مرو وظل يعيش عيشة ترف وبطالة حتى سنة ٤٣٧ هـ (١٠٤٥ م) حين تراه يضحى بمنصبه ويبدأ حياة تقوى وسفر وعلم ، وقد سافر لتأدية فريضة الحج وقام برحلات طويلة فى الشرق الادنى بين عامى ٤٣٧ : ٤٤٤ هـ (١٠٤٥ ـ ١٠٥٢ م) زار خلالها مصر واتصل ببعض رؤساء الشيعة الاسماعيلية فى مصر ، ويبدو أن الخليفة المستنصر بالله أحسن استقباله وكلفه بأن يدعو لمذهب الاسماعيلية فى خراسان ولما رجع الى خراسان أخذ يدعو الى المذهب الفاطمى فاضطهدوه واضطروه للفرار الى بلاد ما وراء النهر حيث توفى سنة ٤٥٣ هـ (١٠٦١ م) (زكى حسن : الرحالة المسلمون ص ٥٦ ـ ٥٧) .

وقد زار ناصر خسرو مصر قبل « الشدة العظمى وأقام فيها عدة سنوات ودون مشاهداته بدقة واسهاب فوصف لنا الحياة الاجتماعية والنهضة الفنية والصناعية فى مدينة القاهرة وقد ذكر ناصر خسرو فى كتابه سببا لتسمية القاهرة فقال : (وقد سمى المعسكر بالقاهرة لان ذلك الجيش كان قاهرا) (يحيى الخشاب ـــ سفرنامه ص ٤٧) وهو يخالف بذلك الاسطورة الشائعة التى ذكرها المقريزى وأبو المحاسن بن تغرى بردى من أن هذا الاسم يرجع الى رمى اساس الاسوار حين كان القاهر اى المريخ فى الطالع (ابن تغرى بردى ـــ النجوم الزاهرة هـ ٤ ص ٤١ ـــ ٤٢) .

وصفه لمدينة القاهرة وقصورها :

ووصف ناصر خسرو قصور الخلافة الفاطمية وعظمتها فقال (أما قصر السلطان نفسه ـــ يقصد الخليفة ـــ ففى وسط القاهرة ، وبينه وبين الابنية المحيطة به فضاء يفصله عنها ، ويحرسه فى الليلة خمسمائة حارس من الفرسان ، وخمسمائة حارس من الرجالة ، وللقصر أسوار عالية فلا يستطيع احد رؤيته من داخل المدينة ، بينما يبدو من خارجها كالجبل ، وبالقصر الوف من الخدم والنساء والجوارى (شكل ٦) .

اما ابوابه ـــ فله عشر بوابات فوق الأرض وباب يقود الى ممر تحت الأرض يعبره الخليفة راكبا ليصل الى قصر آخر ويقصد القصر الغربى الصغير .

ابواب القاهرة :

وقال عن أبواب القاهرة (ان لمدينة القاهرة خمسة أبواب كبيرة : باب النصر وباب الفتوح وباب زويلة وباب القنطرة وباب الخليج) . وهذا الكلام يخالف ما يذكره المقريزى فى خططه من ان جوهر بنى للقاهرة ثمانية ابواب وهى : باب النصر وباب الفتوح فى الشمال وباب البرقية وباب القراطين (المحروق) فى الشرق ، وباب زويلة ذو القوسين وباب الفرج فى الجنوب ثم باب سعادة وباب القنطرة فى الغـــرب (سفرنامة ص ٤٩) : فمن الغريب أن يغفـــل ناصر خسرو ـــ وهو شاهد عيـــان ـــ ثلاثة ابواب الا اذا كانت هذه الابواب قد تلاشت فى زمنه (شكل ١١١ ـــ ١١٤) .

ويذكر ناصر خسرو انه لم يكن بالمدينة ـــ اى القاهرة ـــ سور محصن . ولذا فمن المعتقد ان السور الذى بناه جوهر الصقلى كان قد اندثر خاصة وان مادته كانت من الطوب وليست من الحجارة ومما تجدر ملاحظته ان ناصر خسرو قد اشار الى هذه الحقيقة فى سياق كلامه ، غير انها ذات مغزى كبير لعلماء الاثار اذ انها توضح بعض الاسباب التى دفعت أمير الجيوش بدر الجمالى وزير الخليفة المستنصر بالله الى أن يبنى من جديد سورا بالحجر .

ويستطرد ناصر خسرو فى وصف ابنية القاهرة فيشير الى ضخامتها اذ ينعتها بأنها كانت أعلي من الاسوار المحصنة وفى كل منها خمس أو ست طبقات « فكأنها القلاع الضخمة » وانها بنيت بناء نظيفا محكما وفصل بعضها عن بعض بحدائق ترويها مياه الابار ٠

ويتكلم ناصر خسرو عما شاهده بالقاهرة من الخانات والحمامات والدكاكين فيقول (واصبح فيها ما لا يقل عن عشرين ألف دكان كلها ملك للسلطان وكثير منها يؤجر بعشر دنانير فى الشهر) ٠

صناعات الفسطاط :

وانتقل ناصر خسرو بعد ذلك الى وصف مدينة الفسطاط حيث كانت الحركة التجارية والصناعية ، ويصف عظمتها فيقول (ويصنعون بمصر الفخار أى الخزف من كل نوع وهو لطيف وشفاف بحيث اذا وضعت يدك عليه من الخارج ظهرت من الداخل ، وتصنع منه الكؤوس والاقداح والاطباق وغيرها ، وهم يلونونها بحيث يشبه البوقلمون (سفرنامة ص ٦٠) وهو يقصد هنا الخزف ذا البريق المعدنى الذى ازدهر ازدهارا عظيما خلال تلك الفترة وطليت تحفه باكاسيد معدنية جعلتها كلون الذهب ويعطى بريقا مثله ، أما ما يقصده هنا بالبوقلمون فهو قماش متعدد الالوان اشتهرت به مدينة تنيس بالوجه البحرى (شكل ١٩ و ٢٠ و ٧٥) .

ويستطرد ناصر خسرو فى ذكر هذا النوع من الخزف فيقول (فيظهر بلون مختلف فى كل وجهة تكون بها) . ويقول أيضا (ويصنعون بمصر قوارير كالزبرجد فى الصفاء والنظافة ويبيعونها بالوزن) .

ويستطرد فى الكلام عن الصناعات فيقول (ورأيت كذلك معلمين مهرة ينحتون بلورا غاية فى الجمال ، وهم يحضرونه من المغرب ، وقيل انه ظهر حديثا عند بحر القلزم : بلور الطف واكثر شفافية من بلور المغرب (سفرنامة ص ٥٩) وهو يقصد بذلك البلور الصخرى أو الكريستال وقد وصلنا منه تحف فاطمية فى غاية الجمال (شكل ٨٦ و ٨٧) .

وتكلم ناصر خسرو عن مبانى مدينة الفسطاط فذكر ما فيها من بيوت شاهقة وجوامع كبيرة وحدائق غناء ٠ كما أطنب فى وصف غنى أسواقها وازدحامها ووصف ما فيها من محال وحوانيت ٠ وقد لفت نظره ان التجار كانوا يبيعون باثمان محددة ، كما انهم يضعون ما يبيعونه فى أوان من الخزف بدلا من الورق ــ وهذا دون مقابل ــ وان دل هذا على شىء فانما يدل على تقدم صناعة الخزف وانتاج المصانع كميات كبيرة ٠

وقد زار ناصر خسرو مصر قبل « الشدة العظمى وأقام فيها عدة سنوات ودون مشاهداته بدقة واسهاب فوصف لنا الحياة الاجتماعية والنهضة الفنية والصناعية في مدينة القاهرة وقد ذكر ناصر خسرو فى كتابه سببا لتسمية القاهرة فقال : (وقد سمى المعسكر بالقاهرة لان ذلك الجيش كان قاهرا) (يحيى الخشاب — سفرنامه ص ٤٧) وهو يخالف بذلك الاسطورة الشائعة التي ذكرها المقريزى وأبو المحاسن بن تغرى بردى من أن هذا الاسم يرجع الى رمى اساس الاسوار حين كان القاهر أى المريخ فى الطالع (ابن تغرى بردى — النجوم الزاهرة ج ٤ ص ٤١ — ٤٢) .

وصفه لمدينة القاهرة وقصورها :

ووصف ناصر خسرو قصور الخلافة الفاطمية وعظمتها فقال (أما قصر السلطان نفسه — يقصد الخليفة — ففى وسط القاهرة ، وبينه وبين الابنية المحيطة به فضاء يفصله عنها ، ويحرسه فى الليلة خمسمائة حارس من الفرسان ، وخمسمائة حارس من الرجالة ، وللقصر اسوار عالية فلا يستطيع احد رؤيته منداخل المدينة ، بينما يبدو من خارجها كالجبل ،وبالقصر الوف من الخدم والنساء والجوارى (شكل ٦) .

أما ابوابه — فله عشر بواباتفوق الارض وباب يقود الىممر تحتالأرض يعبره الخليفة راكبا ليصل الى قصر آخر ويقصد القصر الغربى الصغير .

ابواب القاهرة :

وقال عن أبواب القاهرة (ان لمدينة القاهرة خمسة أبواب كبيرة : باب النصر وباب الفتوح وباب زويلة وباب القنطرة وباب الخليج) .وهذا الكلام يخالف ما يذكره المقريزى فى خططه من ان جوهر بنى للقاهرة ثمانية ابواب وهى : باب النصر وباب الفتوح فى الشمال وباب البرقية وباب القراطين (المحروق) فى الشرق ، وباب زويلة ذو القوسين وباب الفرج فى الجنوب ثم باب سعادة وباب القنطرة فى الغـــرب (سفرنامة ص ٤٩) : فمن الغريب أن يغفـــل ناصر خسرو — وهو شاهد عيـــان — ثلاثة أبواب الا اذا كانت هذه الابواب قد تلاشت فى زمنه (شكل ١١١ — ١١٤) .

ويذكر ناصرخسرو انه لم يكن بالمدينة — أىالقاهرة — سور محصن .ولذا فمن المعتقد ان السور الذى بناه جوهر الصقلى كان قد اندثر خاصة وان مادته كانت من الطوب وليست من الحجارة ومما تجدر ملاحظته ان ناصر خسرو قد أشار الى هذه الحقيقة فى سياق كلامه ، غير انها ذات مغزى كبير لعلماء الاثار اذ انها توضح بعض الاسباب التى دفعت أمير الجيوش بدر الجمالى وزير الخليفة المستنصر بالله الى أن يبنى من جديد سورا بالحجر .

ويستطرد ناصر خسرو فى وصف ابنية القاهرة فيشير الى ضخامتها اذ ينعتها بأنها كانت أعلى من الاسوار المحصنة وفى كل منها خمس او ست طبقات « فكأنها القلاع الضخمة » وأنها بنيت بناء نظيفا محكما وفصل بعضها من بعض بحدائق ترويها مياه الابار ·

ويتكلم ناصر خسرو عما شاهده بالقاهرة من الخانات والحمامات والدكاكين فيقول (واصبح فيها ما لا يقل عن عشرين الف دكان كلها ملك للسلطان وكثير منها يؤجر بعشر دنانير فى الشهر) ·

صناعات الفسطاط :

وانتقل ناصر خسرو بعد ذلك الى وصف مدينة الفسطاط حيث كانت الحركة التجارية والصناعية ، ويصف عظمتها فيقول (ويصنعون بمصر الفخار اى الخزف من كل نوع وهو لطيف وشفاف بحيث اذا وضعت يدك عليه من الخارج ظهرت من الداخل ، وتصنع منه الكؤوس والاقداح والاطباق وغيرها ، وهم يلونونها بحيث يشبه البوقلمون (سفرنامة ص ٦٠) وهو يقصد هنا الخزف ذا البريق المعدنى الذى ازدهر ازدهارا عظيما خلال تلك الفترة وطليت تحفه بأكاسيد معدنية جعلتها كلون الذهب ويعطى بريقا مثله ، اما ما يقصده هنا بالبوقلمون فهو قماش متعدد الالوان اشتهرت به مدينة تنيس بالوجه البحرى (شكل ١٩ و ٢٠ و ٧٥) .

ويستطرد ناصر خسرو فى ذكر هذا النوع من الخزف فيقول (فيظهر بلون مختلف فى كل وجهة تكون بها) . ويقول أيضا (ويصنعون بمصر قوارير كالزبرجد فى الصفاء والنظافة ويبيعونها بالوزن) .

ويستطرد فى الكلام عن الصناعات فيقول (ورأيت كذلك معلمين مهرة ينحتون بلورا غاية فى الجمال ، وهم يحضرونه من المغرب ، وقيل انه ظهر حديثا عند بحر القلزم : بلور الطف واكثر شفافية من بلور المغرب (سفرنامة ص ٥٩) وهو يقصد بذلك البلور الصخرى او الكريستال وقد وصلنا منه تحف فاطمية فى غاية الجمال (شكل ٨٦ و ٨٧) .

وتكلم ناصر خسرو عن مبانى مدينة الفسطاط فذكر ما فيها من بيوت شاهقة وجوامع كبيرة وحدائق غناء · كما أطنب فى وصف غنى أسواقها وازدحامها ووصف ما فيها من محال وحوانيت · وقد لفت نظره ان التجار كانوا يبيعون بأثمان محددة ، كما انهم يضعون ما يبيعونه فى أوان من الخزف بدلا من الورق ــ وهذا دون مقابل ــ وان دل هذا على شىء فانما يدل على تقدم صناعة الخزف وانتاج المصانع كميات كبيرة ·

وختم ناصر خسر ووصفه ، بأنه رأى فى مصر والقاهرة ثروة عظيمة وأموالا غزيرة لو أراد وصفها لم يصدقه أحد فى بلاد العجم (زكى حسن . كنوز الفاطميين ص ١٢) .

وقد ارجع ناصر خسرو رخاء مصر فى ذلك الوقت وما يسودها من امن الى الدولة الفاطمية ومذهبها الاسماعيلى،وذكر أن هذا المذهب كفيل بانقاذالعالم الاسلامى مما كان يسوده من فتن فى ذلك الوقت ولذلك لا نعجب أن نجده يعتنق هذا المذهب ويدعو له ويبشر به .

أرنولد فون هارف

الدكتور عبد الرحمن فهمى

فى حوالى سنة ١٥٠٠ م اهدى أحد الرحالة الالمان الى أمير مقاطعة كولونيا كتابا يتضمن أخبار رحلة قام بها الى القاهرة وبلدان الشرق اثناء حجه الى بيت المقدس

ولقد كان كثير من الحجاج الاوربيين فى العصور الوسطى يغتنمون فرصة السفر الى بيت المقدس للمرور على القاهرة وبعض بلدان المشرق والوقوف على حضارتها وليشهدوا ، منافع لهم · ومن بين هؤلاء الحجاج الفارس الالمانى ارنولد فون هارف الذى أشرنا اليه وكان قد غادر وطنه كولونيا بالمانيا فى شهر نوفمبر سنة ١٤٩٦ م فى رحلة دامت ثلاث سنوات زار فيها بالاضافة الى بيت المقدس مصر وبعض بلاد الشرق الاوسط ثم عاد الى بلاده فى شهر اكتوبر سنة ١٤٩٨ م وكان فون هارف يدون مذكراته وملاحظاته ومشاهداته اثناء رحلته · وفى ضوء هذه المذكرات أتم ارنولد فون هارف كتابه الذى اهداه بعد عودته الى امير مقاطعة كولونيا على ان يكون هديا لزملائه من الحجاج الالمان ،وقد طبع هذا الكتاب فى كولونيا سنة ١٨٦٠ م وتحتفظ مكتبة متحف الفن الاسلامى بالقاهرة بنسخة من هذا الكتاب أول من عرف بها الدكتور محمد مصطفى سنة ١٩٥٥ ·

ويهمنا من هذه الرحلة ما تضمه من وصف للقاهرة ومجتمعاتها اثناء زيارة فون هارف لها فى عهد السلطان الناصر أبى السعادات محمد بن قايتباى ٩٠١ — ٩٠٤ هـ (١٤٩٦ — ١٤٩٨ م) وقد أستقل فون هارف الى القاهرة سفينة تجارية ايطالية نقلته من رودس الى الاسكندرية ، ويصف فون هارف دخول السفينة الى الميناء ومرورها مخفضة الشراع امام قلعة السلطان قايتباى التى كان قد تم بناؤها فى ذلك الوقت ، وكيف حيى « حراس القلعة السفينة بطلقات من مدافعهم اجاب عليها ربان السفينة بالمثل · وقد ركب فون هارف بعد ذلك سفينة نيلية من رشيد الى القاهرة حيث دفع ضريبة توازى ٥ فى المائة ، مما معه من نقود ودفع التجار مثل ذلك الى جانب ١٠ فى المائة من قيمة ما جلبوه معهم من بضائع · ومما هو جدير بالذكر ان فون هارف التقى فى القاهرة باثنين من

المماليك من أصل المانى احدهما من مدينة بال والاخر من دانزج وقد ساعداه فى جولاته بالقاهرة كما استطاع بفضلهما ان يحصل على تصريح من سلطان مصر محمد بن قايتباى يخول له الطواف ببقية أقاليم الدولة المملوكية ، وقد اهتم السلطان المملوكى بامر هذا الحاج ودعاه الى مقابلته بالقلعة وتحدث اليه فى شئون السياسة الاوربية والحروب التى اثارها شارل ملك فرنسا وما يعتزمه من غزو بلاد الشرق الاوسط ، ويصف فون هارف قلعة الجبل وما شاهده فيها من مبان وقصور ويذكر انه رأى مدرسة المماليك كان بها ٥٠٠ خمسمائة مملوك من الغلمان الصغار يتدربون على الشئون العسكرية ويتعلمون القراءة والكتابة العربية ، ويشرف على تدريبهم اثنان وثلاثون استاذا ، كما اشار الى ان الداخل الى القلعة يمر بثكناه عسكرية ، ومصانع للاسلحة والمسجد الكبير والاصطبل السلطانى حتى يصل الى الحوش السلطانى ، ويجلس السلطان هناك ثلاث مرات من كل اسبوع ليحكم بين الناس ويستمع الى طلباتهم وهو يجلس على دكة مرتفعة تعلوهامظلة جميلة مزركشة وقد رسم فون هارف السلطان وهو جالس تحت هذه المظلة التى كانت على هيئة قبة تتدلى منها ستائر حول الدكة ويدور حول القبة افريز مزين بزخارف من معينات ويجلس السلطان فوق وسائد ثلاث محشوة وضعت فوق غطاء من القماش يتدلى حتى الارض وتزينه زخارف المعينات ، ويضع السلطان فوق راسه عمامة مملوكية من تلك العمائم التى استحدثها الناصر محمد بن قلاوون فى عصر المماليك ويقبض السلطان بيده اليمنى على عصا كالصولجان اشبه بالدبوس . وعن يمينه ويساره مملوكان من السلاحدارية تمنطق كلمنهما بسيفه وفوق راسكلمنهما علامةتختلف الواحدةعن الاخرى وتبدو عمامة المملوك على يسار السلطان وكانها لفت حول شربوش ولبس كل من المملوكين خف فى رجله يقال له السقمان .وكان غالبا يتخذ من الجلد البلغارى الاسود ويلبس كل منهما قباء فضفاض له اكمامواسعةوكمران بحلق وابزيم . وكان يحيط بالسلطان رجال الحاشية والقضساة والجند ، وتصادف اثناء زيارة فون هارف للقاهرة ان وقعت ثورة اقبردى الدوادار الفاشلة ضد السلطان الناصر محمد بن قايتباى وقد اشار ابن اياس الى هذه الثورة اشارات طويلة فى حوادث سنة ٩٠٢ هـ ذكر فيها ما حدث من هجوم المماليك علىمن كان من انصار اقبردىبمدرسة السلطان حسنفاحرقوابابها ودخلوا على من بالمدرسة من الامراء فهربوا ونهب الجلبان ما كان بالمدرسة من طشتخانات الامراء والمماليك ونهبوا بسط المدرسة والقنساديل وخلعوا شبابيك القبة التى بالمدرسة واخذوا رخامها (اياس ج ٣ ص ٣٧١) .

يقول ابن اياس انه « لم يقع بمصر من يوم فتحها وهلم جرا مثل واقعة اقبردى الدوادار فكانت من غرائب الوقائع وفى مدة المحاصرة كانت الاسواق معطلة والدكاكين مقفلة - وامتنع البيع والشراء ولم تظهر فى تلك الايام امرأة

بالاسواق ولا بالطرقات وكثر القتل والنهب وكانت القاهرة مائجة والناس فى أمر مريب • ولم يقض على هذه الفتنة هروب اقبردى من القاهرة نهائيا بل استمر المماليك الجلبان فى النهب « وعطعطوا فى المدينة (القاهرة) وصاروا يدخلون الحارات وينهبون البيوت حتى نهبوا الربوع التى هى سكن العوام ثم توجهوا الى حارة زويلة ونهبوا كل ما فيها .. واستمر النهب والقتل عمالا ثلاثة ايام متوالية ولم يجدوا من يردهم عن ذلك والمدينة مائجة وكل من ظفروا به من جماعة اقنبردى يقتلونه شر قتلة » .

ويقول فون هارف انه كان فى ذلك الوقت فى منزل الترجمان المملوكى ـ ولما كان هذا الترجمان من انصار آقبردى الدوادار فقد هاجم المماليك السلطانية منزل الترجمان ونهبوه ونهبوا متاع فون هارف الذى استطاع بمشقة ان ينجو بنفسه وبعد أن أبرز التصاريح التى حصل عليها من السلطان • وتصور هذه الحادثة جانبا من الاضطرابات السياسية التى شاعت فى القاهرة فى أواخر عصر المماليك •

ويصف فون هارف الحياة فى شوارع القاهرة فيقول انه يوجد بها اربعة وعشرون الف شارع وحارة منها ٢٤ شارعا رئيسيا طويلا يمتد أحدهما من المطرية ويمر بالقلعة . وكانت هذه الشوارع ترش بالماء ثلاث مرات يوميا وكان لكل شارع بوابتان عند طرفيه تغلقان ليلا ، ويقف عليها الحراس وكان فى كل شارع مطبخ ومخبزان أو اكثر حسب طول الشارع وحاجة سكانه وكان اكثر الناس لا يطبخون فى بيوتهم بل يشترون مآكلهم من المطابخ العامة ومن المخابز وكان الدجاج المسلوق أو المحمر يباع فى الشوارع وكان متوفرا بالقاهرة لان البيض كان يفرخ فى هذه المدينة فى افران خاصة أو معامل للكتاكيت ، كما ان أهل القاهرة كانوا ياكلون الكثير من لحم الضان والجمال ، وكان الماء يحمل من النيل فى قرب من جلد الماعز ويباع فى الشوارع ويملأ الاغنياء بعض الازيار يضعونها أمام منازلهم وقصورهم ليشرب منها المارة • وكان بالقاهرة حمامات كثيرة للرجال والنساء وكانت أرضية هذه الحمامات وجدرانها مكسوة بالرخام ويسخن الماء فى غلايات كبيرة ينقل منها بواسطة انابيب فخارية الى احواض رخامية •

ويتحدث فون هارف عن نساء القاهرة فيشير الى تعدد الزوجات والتزام الزوج بالنفقة اليومية على زوجاته مع تخصيص قوامين على خدمتهن ويقرر فون هارف ان للزوجة على الرجل حقوقا لا يستطيع التهاون فى تأديتها والا شكته الى القاضى وبذلك يتعرض للعقاب من اجلها ويعترف فون هارف صراحة بان للمرأة القاهرية حقوقا اكثر من زميلتها الاوربية •



شكل ١٥ — محارب من المماليك متمنطق بسيفه كما صوره فون هارف

وتحدث فون هارف باسهاب عن معالم القاهرة التى شاهدها فذكر المساجد والكنائس والشوارع والمدارس والاهرام ومقابر المماليك بصحراء قايتباى، كما تحدث عن أسواق القاهرة ومخابزها ومطاعمها وحماماتها ، واثمان السلع والحاجيات كذلك وصف العادات والتقاليد فى القاهرة وتكلم عن الرجال والنساء وأزيائهم والمماليك وأسلحتهم ومعيشتهم واشار الى الاوقاف الخيرية والحياة الدينية والصوفية ووصف الاعياد والمواسم والحدائق والحيوانات والطيور وقد زود وصفه بكثير من الرسوم التوضيحية ذات الاهمية الكبيرة ونقف من بعض الصور التى أوردها فون هارف على الزى التقليدى لنساء عصر الناصر محمد بن قايتباى (ص ١٠٧ من الرحلة) ويبدو الطربوش فوق رأس النساء اشبه بالقبعة وتغطية عصابة فضفاضة أمر يشبك الجمالى محتسب القاهرة منذ عصر قايتباى أن تكون طويلة بحيث لاتقل عن ثلاثة اذرع ويبدو على نساء ذلك العصر التدين ويرمز له تلك المسبحة فى اليد اليسرى لاحداهن وفوق الوجه وضع الحجاب اشبه بشفل الدانتلة ويرسم فون هارف المكارى كغلام يتميز بالبساطة فى الملبس كما يبدو عارى القدمين وفى يده اليمنى عصاته التى يسوق بها حمارة وفوق رأسه عمامة تلتف حول طاقية ٠

وفى بعض الصـــور (ص ١٠٤ من الرحلة) صور لنا فون هارف أحد المحاربين المماليك من السلاح دارية بزيه الكامل (شكل ١٥) ويشتمل على طاقية فوق الرأس مصنوعة من الفراء وبيده اليسرى يقبض على دبوس وباليمنى يمسك بسيفه المنقوش الذى يتمنطق به ويشد حول وسطه كمران ذا حلق وابزيم وفى قدميه خف من الجلد (سقمان) والحق أن فون هارف صور نواحى الحياة بقاهرة المماليك فى عهد السلطان محمد بن قايتباى بكثير من الدقة حتى ليمكننا أن نعتبر هذه الرحلة حلقة من حلقات التاريخ الحضارى للقاهرة فى القرن ١٥ م ٠

دومينيكو تريفيزانو

الدكتور حسن الباشا

فى يوم الاثنين ٢٣ صفر سنة ٩١٨ هـ (١٠ مايو ١٥١٢ م) استقبل السلطان قانصوه الغورى فى القلعة بالقاهرة سفارة سياسية ارسلتها جمهورية البندقية للمفاوضة معه حول بعض المسائل التى تهم البلدين .

وقد ذكر المؤرخ ابن اياس قصة هذه السفارة وترك زاكاريا داجانى احد افرادها وصفا لما دار فيها ، كما خلد احد الرسامين البنادقة صورة استقبال قانصوه الغورى لها (شكل ١٦) .

وقد سبقت هذه السفارة بعض حوادث ادت الى تدهور العلاقات بين القاهرة والبندقية مما حدا بحكومة البندقية الى ارسال هذه البعثة السياسية رغبة فى تصفية ما شاب العلاقات بين الدولتين ، واعادة المياه الى مجاريها .

وقد بدا تدهور العلاقات عندما تزايد اعتداء الاوربيين على السفن المصرية فى البحر الابيض المتوسط فى سنة ٩١٦ هـ (١٥١٠ م) . وحدث اخطر هذه الاعتداءات فى جمادى الاخر من العام نفسه (اغسطس ١٥١٠ م) حين هاجم فرسان جزيرة رودس تساندهم اربع سفن من البندقية اسطولا مصريا على رأسه محمد بك أحد اقرباء السلطان وكان متجها الى « الجون » فى آسيا الصغرى لاحضار أخشاب ، وقد اشتبكت القوتان فى معركة بحرية بالقرب من ساحل قلعة اياس كان من نتيجتها قتل محمد بك قائد السفن المصرية واستيلاء الفرنجة على نحو ثماني عشرة سفينة مصرية مشحونة بالسلاح وآلة الحرب .

وكان حزن السلطان لهذه الخسارة شديدا حتى انه امتنع عن الاكل يومين ورد على هذا الاعتداء ببعض الاعمال الانتقامية كما أمر رهبان كنيسة القيامة بالقدس بأن يكاتبوا ملوك الفرنج ليردوا ما أخذوه من المراكب والسلاح .

وازداد غضب السلطان على الاوروبيين ولاسيما البنادقة حين اكتشفت مكاتبات كانت مرسلة من الشاه اسماعيل الصفوى خصم السلطان اللدود الى قناصل الاوروبيين تحضهم على أن يكاتبوا ملوكهم بان يهاجم الاوروبيون الدولة المصرية بحرا على ان يقوم الشاه من جانبه بغزوها برا ، فامر بالقبض على قناصلة الاوربيين بالاسكندرية ودمشق وطرابلس ، وعرض هؤلاء على السلطان بالميدان فى ٢٣ ذى القعدة سنة ٩١٦ هـ فوبخهم وانذرهم بالشنق على حد قول ابن اياس .

ويبدو ان لويس الثانى عشر ملك فرنسا اراد ان يستفيد من تدهور العلاقات بين المصريين والبنادقة فارسل الى مصر بعثة سياسية كبيرة وصلت القاهرة فى شهر المحرم سنة ٩١٨ هـ (مارس ١٥١٢ م) • وقد وصف جيهان تينو احد افرادها المقابلة التى تمت بين البعثة والسلطان •

ومن المعتقد ان ارسال فرنسا بعثة الى مصر حفز البندقية الى المبادرة الى ايفاد سفارتها الى السلطان قانصوه الغورى • وربما كان الهدف من سفارة البندقية هو المفاوضة بشان الافراج عن البنادقة الذين اعتقلوا بتهمة التجسس لحساب الشاه اسماعيل الصفوى وازالة سوء التفاهم الذى حدث بين القاهرة والبندقية نتيجة استيلاء فرسان رودس على السفن المصرية وقتل قائدها بالاضافةالى محاولة استعادة البندقية لامتيازاتها التجارية فى مصر التى خافت ان تفقدها لصالح فرنسا •

وكان على راس هذه السفارة احد عظماء البنادقة الاكفاء وهو دومينيكو تريفيزانو الذى صحب معه بعض اولاده ووصلت البعثة الى القاهرة محملة بالهدايا واستقبلها السلطان بالحفاوة والترحاب • ويصف ابن اياس فى كتابه « بدائع الزهور فى وقائع الدهور » قدوم سفارة البندقية الى القاهرة واستقبال السلطان قانصوه الغورى لها فيقول « حضر الى الابواب الشريفة قاصد ملك الفرنج البنادقة فكان له يوم مشهود واوكب السلطان فى ذلك اليوم وزين باب الزرد خاناه (اى بيت السلاح) باللبوس والسلاح ثم طلع القاصد وصحبته تقدمه حافلة (اى هدايا كثيرة) نحو من مائة حمال ما بين اوانى بلور وجوخ ومخمل واثواب مخمل تماسيح وشقق وحرير اطلس وغير ذلك اشياء حافلة » ثم يضيف الى ذلك انه اشيع « ان قاصد الفرنج قد جاء يسعى عند السلطان فى فتح القيامة التى بالقدس الشريف وكان السلطان اغلق بابها ومنع الفرنج من الدخول اليها بسبب ما تقدم منهم » •

ثم غادر تريفيزانو واصحابه القاهرة فى ٢ اغسطس سنة ١٥١٢ م بعد أن انجز مهمته بكثير من النجاح والتوفيق •

ويهمنا من هذه الرحلة تلك الصورة التى تمثل استقبال السلطان قانصوه الغورى لدومينيكو تريفيزانو واعضاء بعثته بالقاهرة (شكل ١٦) •

وكانت هذه الصورة فى اول الامر بقاعة المجلس الاعلى بقصر الدوق بالبندقية ثم نقلت الى متحف اللوفر فى باريس على يد روفائيل تريشيت وظل يعتقد خطا انها من عمل جنتيلى بلينى (حوالى ١٤٢٩ — ١٥٠٧ م) وانها تمثل استقبال السلطان محمد الفاتح لبعثة من البندقية الى أن ثبت بوضوح انها



شكل ١٦ — مقابلة السلطان الغورى لسفراء البندقية برئاسة دومينكو تريفيزانو (عن فييت)

تمثل سفارة تريفيزانو بالقاهرة فى سنة ١٥١٢ م وانها لا يمكن ان تكون من عمل جنتيلى بلينى الذى توفى قبل ذلك فى سنة ١٥٠٧ م ٠

ومع ذلك فالصورة مرسومة حسب اسلوب البندقية فى بداية القرن السادس عشر ويرجح انها من عمل أحد زملاء جنتيلى بلينى او احد تلامذته ٠

ويشاهد فى الصورة الحوش السلطانى بالقلعة حيث كان السلطان يستقبل السفراء الاجانب وغيرهم ٠ ووراءه اعالى المبانى التى ربما تمثل ديوان الغورى وبيوته بالقلعة والتى يقال ان محمد على هدمها بعد ذلك وبنى مكانها قصر الجوهرة كما تظهر مآذن بعض المساجد وكذلك انواع من الاشجار والنخيل والنباتات وتبدو فى خلفية الصورة سماء القاهرة فى شهر مايو حيث تمت المقابلة تنتشر فيها هنا وهناك غلالات رقيقة من السحب التى لا تحجب زرقة السماء ٠

وتوضح هذه الصورة بعض جوانب مهمة من الفنون والعمارة والتقاليد الاجتماعية فى القاهرة فى اواخر عصر المماليك ٠

كما انها تصور بعض مراسيم استقبال السلطان المصرى فى القاهرة للسفراء فى الحوش السلطانى بالقلعة . ويشاهد السلطان جالسا على دكة ، وخلفه يجلس اثنان من اتباعه وعن يمينه وشماله يصطف الامراء وامامه يقف رسل البندقية يتقدمهم رئيسهم تريفزانو وبينه وبين السلطان يقف الترجمان ، وكان يقوم بمهمه الترجمة قبيل ذلك الوقت موظف اسمه تغرى بردى ذكر ابن اياس انه كان له دور مهم فى التاريخ السياسى فى ذلك العصر وفى تدهور العلاقات بين مصر والاوروبيين .

ومن الملاحظ أن عدد رسل البندقية هنا يكاد يتفق مع ما ذكره ابن أياس عن عدد الاعضاء المهمين فىهذه السفارة كما ان هيئة تريفزانو نفسه تريبد جدا مما جاء فى وصف ابن اياس له.ويقول ابن اياس فى هذا الصدد مانصه: «فطلع القاصد وهو راكب فرس وقدامه سبعة انفس من اخصائه وهم راكبون على خيول والباقى مشاة فكانوا نحوا من خمسين انسانا من جماعة القاصد الذين جاءوا صحبته ، وكان القاصد رجلا شيخا بذقن بيضاء وهو جسيم وعليه وقار ، وكان لابسا خلعة جر ذهب على حرير اصفر ... » .

وتقدم هذه اللوحة للدراسة نماذج كثيرة لازياء القاهريين فى ذلك العصر من ثياب وعمائم وطواقى وغيرها . ومما يلفت النظر هنا العمامة ذات الشعب أو القرون التى يلبسها السلطان ويبدو ان هذه العمامة هى تلك التى وصفها ابن اياس بالتخفيفة الكبيرة أو الناعورة وذكر انها «كانت فى مقام التاج لملوك مصر » فى عصر المماليك .

ومما له اهميته فى هذه الصورة ايضا رسم الدكة التى يجلس عليها السلطان الغورى ، ولقد ذكر بعض المؤرخين بصددها انها كانت فى أول الامر تصنع من الخشب ، وكانت عوضا عن كرسى المملكة ، وكان يجلس فوقها السلاطين للمحاكمات ، وقد جلس فوق هذه الدكة الخشب جماعة كثيرة من الملوك ونفذوا عليها الاحكام السلطانية وكانت عوضا عن كرسى المملكة ، ثم أمر السلطان فى شهر ذى القعدة سنة ٩١٦ هـ « بشيل الدكة الخشب وأن يبنى مكانهامصطبة بالحجر » ، وقد عز على الناس تغييرها ولم يتفاءلوا بذلك .

ونفذ أمر السلطانفبنى مكان الدكة الخشبمصطبة بالحجر الفص اى بكتل الدستور المنحوت وزخرفت بانواع الرخام الملون الفاخر وطليت زخارفها البارزة والبست بالذهب ، وجعل لها افريز من الرخام الابيض وله رمانتان من الرخام وكسى الافريز بالذهب ونقش عليه اسم السلطان وصنع فوق هذه المصطبة وزرة من الرخام الملون طولها اربع اذرع أيحوالى مترين . وكانت هذه المصطبة غاية فى الحسن . وقد قال بعض الشعراء فى هذه المناسبة ابياتا من الشعر منها

قــد جــدد الاشرف سلطاننــا مصــطبة أوصــافها تحكــه
رخامهــا شـــبهت الــوانه جــواهر فى عقــد مشــتبكه
البسهــا الحسن لبـاس البهــا حتى غــدت تزهــو على الدكة

ومن الطريف ان هذه اللوحة تشتمل على ظاهرة ترتبط بعادة من عادات السلطان الغورى اشار اليهــا المؤرخون وكان لها دور فى حياة القــاهرة السياسية والادبية فى عصره ونعنى بذلك عناية المصور بانيرسم فى لوحته كثيرا من الاشجار والنباتات مما يتفق مع ما ذكره ابن اياس عن اشتغال السلطان بغرس الاشجار وشتول انواع الازهار والرياحين حتى صار ذلك موضع تهكم عند الشاه اسماعيل الصفوى وشعبه فى ايران ؛

ولقد اشار الشاه الى ذلك فى رسالة بعث بها الى السلطان الغورى ومعها رأس ازبك خان من التتار الذى انتصر عليه الشاه وقتله . وكان مما جاء فى هذه الرسالة بيتان من الشعر فيهما تهديد لجنود السلطان واشادة بانتصار الشاه على عدوه زبك خان وبشربه الخمر فى جمجمته ، وتعريض باشتغال الغورى بغرس الاشجار والازهار وقد جاء فيهما :

الســيف والخنجــر ريحاننــا اف علــى النــرجس والآس
مدامنــا من دم أعدائنــا وكاســنا جمجمة الــراس

وقد اثار هذان البيتان ثائرة الشعراء المصريين فاجاب اكثر من مائتين منهم عليهما بشعر لم يعجب اكثره السلطان الغورى . ومما قيل فى هذه المناسبة ما قاله ابن الحجار وقد جاء فيه :

يــا قائــلا اف علــى نرجس اف علــى البــاغى على النــاس
فان خــير الناس من لا يــرى شرب دم المســلم فى الــكاس

وقول الشيخ ناصر الدين بن الطحان :
شــم الرياحــين يزيد القــوى وشــدة البطشــة والبــاس
والفتــك فى الحــرب هو الفخر لا لعــق الدمــا كالكلب فى الــراس

وقول ابن اياس :

مــن عــاب للنــرجس والاس افا عليــه فى الــورى آســى
ومــن يكــون الســيف ريحــانه لا رأفــة فى قلبــه القاســى

من كان شرب الـــدم من شـــانه   وكاســـه جمجمـــة الـــراس
فـذاك كالكلب العقـــور الـذى لا يختشى فى النـــاس من بأس

ويرتبط بالسلطان الغورى فى هذه الصورة أيضا رسم رنوكه أو شاراتهوقد حرص الرسام هنا على أن يرسمها على جدار الحوش الذى يجلس فيه السلطان ·

وكان اتخاذ الرنك من المراسيم المتبعة فى عصر المماليك . والرنك كلمة فارسية بمعنى اللون وقد استعملت للدلالة على الشارة او الشعار أو العلامة التى يتخذها الشخص لنفسه وينفرد بها دون غيره · وكان الرنك فى عصر المماليك امتيازا خاصا للسلاطين والامراء وحدهم · وكان الرنك رسما دائريا قد ينقسم الى منطقتين أو ثلاث مناطق افقية ، وقد يكون من لون واحد أو اكثر من لون . وكان الرنك يشتمل عادة على رسم لشىء معين : حيوان أو طائر أو اداة كالدواة أو الكأس او السيف .

وكان الرنك يرسم على البيوت والاماكن المنسوبة الى صاحبه كالمطابخ وشون الغلال والمراكب وعلى قماش خيوله وجماله وعلى اسلحته وسائر ادواته .

ومن المرجح ان هيئة الرنك كانت ذات صلة بالوظيفة التى يشغلها الشخص حين يعين اميرا ويمنح الرنك · وقد يشتمل الرنك على رسم شىء واحد وقد يشتمل على اكثر من رسم.وقد اختفت الرنوك من مصر بعد الفتح العثمانى مباشرة غير انها كان لها تأثيرها فى تطور الرنوك او الشارات الاوروبية .

وقد رسم المصور هنا رنك السلطان الغورى على هيئة دائرة يحف بها اطار مفصص ذو لون أزرق وهى مقسمة الى ثلاث مناطق افقية : الوسطى صفراء وتشتمل على صورة كأس داخلها رسم مقلمة او دواة ويحف بها من الجانبين رسم يشبه قرنين ، والمنطقة العليا حمراء وبها صورة بقجة مربعة ، والمنطقة السفلى سوداء وبها رسم كأس ، وجميع الادوات ملونة بألوان مختلفة . ومن الملاحظ ان رسم الكأس والقرنين يحتل المركز الرئيسى فى رنك الغورى المرسوم هنا وربما يرجع ذلك الى أن قانصوه كان قد قرر أمير طبلخاناة وشادالشراب خاناه دفعة واحدة وربما كان الرسم الذى يشبه القرنين يمثل بوقين أو عصوى الطبل وكلها ذات صلة بالطبلخانات كما أن الكأس ذات صلة بالشراب خاناه . وقد ورد هذا الرنك على بعض تحفه التى وصلتنا غير انه يمتاز هنا بوجود الالوان ·

وبالاضافة الى الرنك رسم المصور ايضا دائرتين تشتملان على كتابة ومن المرجح انه قد مثل هنا درع السلطان قانصوه الذى يشتمل على القابه ودعاء

له بالعز والنصر وقد وصلنا نماذج من هذا الدرع على بعض آثار السلطان الغورى مثل عمود من الرخام بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة ٠

ومن الملاحظ ان هذه الدروع او ما يمكن ان يسمى بالرنوك الكتابية كان اتخاذها مقصورا على السلاطين وحدهم ولم يصلنا غير امثلة قليلةلاستعمالها للامراء ٠

ولم يفت الرسام ان يمثل فى صورته بعض المعالم المعمارية والاجتماعية التى تتفق مع البيئة القاهرية فنجده يزود اللوحة ببعض المآذن التى تذكرنـــا دوراتها المتعددة وكذلك خصائصها الاخرى بمآذن المساجد القاهرية المشوقة التى وصلتنا من عصر المماليك ٠

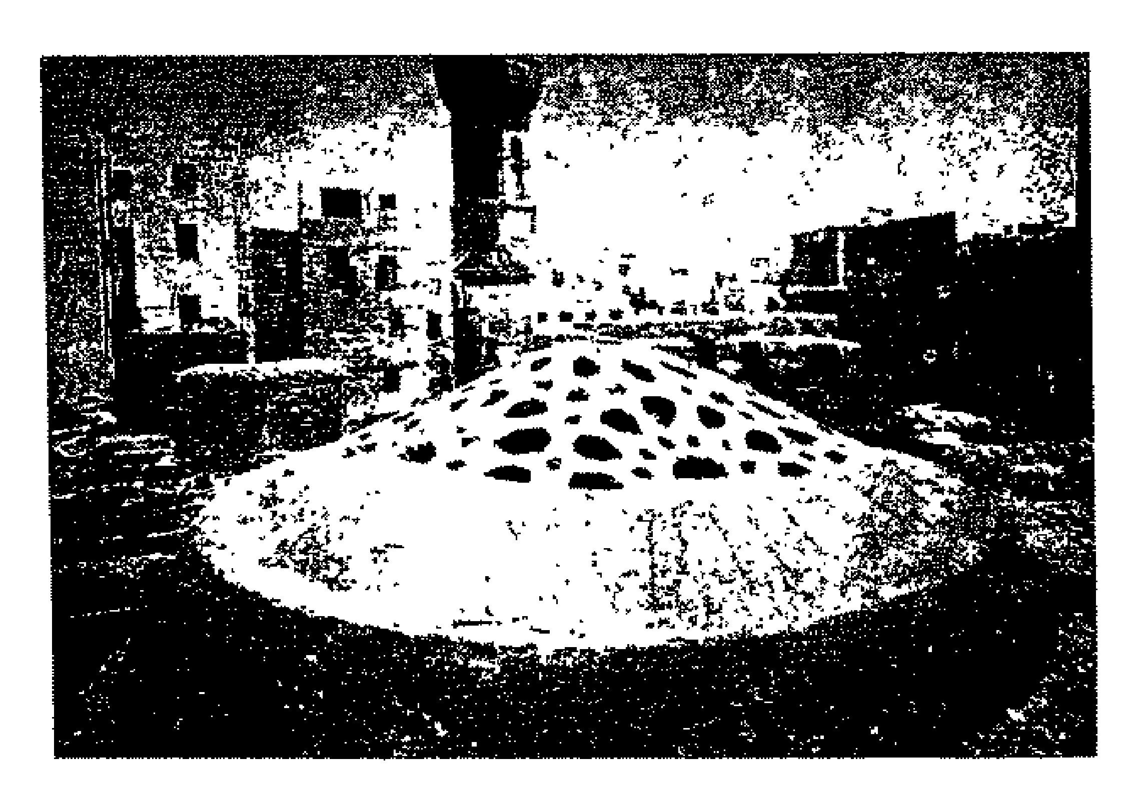
كما اضاف الرسام قبابا من طرز مختلفة عرفتها القاهرة فى عصر المماليك والتى تعلو بعضها أشكال الاهلة التى ترمز الى الاسلام ٠

ومن انواع القباب التى رسمها المصور هنا قبة مضلعة تشبه فى بعض مميزاتها قبة عبد الله المنوفى بصحراء قايتباى التى ترجع الى القرن التاسع الهجرى (١٥ م) ٠

ومن ذلك أيضا طراز القبة ذات الزخارف المفرغة أو المخرمة وقد عرف هذا النوع بالقاهرة ومن أمثلتـــه قبة ضريح صفى الدين جوهر بالركبية وترجع الى سنة ٧١٤ هـ (١٣١٥ م) وقبة ضريح الشيخ عبد الرءوف المناوى وترجع الى سنة ١٠٣١ هـ (١٦٢٧ م) ومن الملاحظ أن هذا الطراز من القباب قد استخدم فى القاهرة بصفة خاصة فى العمائر المدنية ولاسيما الحمامات ومن نماذجه الباقية قبة قاعة محب الدين الموقع التى بنيت فى سنة ٧٥١ هـ (١٣٥٠ م)وقبة حمام بالمسكن الملحق بسبيل خاير بك بالتبانة وترجع الى سنة ٩٠٨ هـ (١٥٠٢ م) وقبة حمام سراى المسافر خانة بالقاهرة (١١٩٣ م) ٠ ومن الملاحظ أن الزخارف المفرغة فى هذه القباب كانت فى معظم الاحيان تغطى بقطع من الزجاج الملون مما يكسبها منظرا جميلا لاسيما اذا شوهد من الداخل وقد نفذ الضوء خلاله (شكل ١٧) ٠

ومما تجدر الاشارة اليه أن هذا الطراز من القباب ذا الزخارف المفرغة قد عرف فى صعيد مصر منذ العصر الفاطمى كما يشاهد فى بعض قباب قوص وأسوان ٠

ولم يفت المصور أن يزود لوحته برسم بعض المنازل التى تفيدنا فى التعرف على شكل المنزل القاهرى فى عصر المماليك ، وما كان يشتمل عليه من عناصر خاصة ٠٠ وقد رسم المصور المنازل بأسقف مسطحة تناسب المناخ القاهرى



شكل ١٧ — قبة الشيخ عبد الرؤوف المناوى — قبل سنة ١٠٣١ هـ — ١٦٢١ م
(من حسن عبد الوهاب)

القليل الامطار ومن الملاحظ أن بعض الاسقف عليه ظلات والبعض الاخر عليه حديقة سطح • ولقد عرف القاهريون حدائق السطح من قبل عصر المماليك اذ ذكر ناصرى خسرو الذى كان فى القاهرة فيما بين سنة ٤٣٩ و ٤٤١هـ أنه سمع من ثقات أن شخصا غرس حديقة على سطح بيت من سبعة ادوار ونصب فيها ساقية كانت يديرها ثور ويرفع الماء الى الحديقة من البئر ، كما ذكر أن كثيرا من سقوف البيوت فى القاهرة أكثرها حدائق مثمرة وأن بعض القاهريين كانوا يزرعون الاشجار فى أصص ويضعونها فوق الاسطح (ناصر خسرو سفرنامه — ترجمة الدكتور يحيى الخشاب) . ومن الملاحظ ان ظلات الاسطح وحدائقها تتلق مع حاجة القاهريين للاستمتاع بالهواء البارد فى صيف القاهرة الحار .

ومن مميزات المساكن القاهرية التى اثبتها المصور فى لوحته ستائر النوافذ الخشبية المخرمة التى تسمى بالمشربيات والتى كانت تسمح بدخول الهواء ، وفى الوقت نفسه تحجب من بداخل المنزل وبخاصة الحريم عن الاعين • وقد قسم المصور المشربيات هنا الى قسمين قسم سفلى غير مفتوح وقسم علوى فتح بعض ضلفه •

ومن العناصر المعمارية القاهرية التى تفيد ايضا فى حجب داخل المنزل فى هذه الصورة المدخل المنكسر الذى يؤدى الى الحوش السلطانى وهو مدخل ذو تخطيط منكسر بزاوية قائمة يضطر الداخل فيه أن ينعرج الى يساره قبل أن يدخل الى الحوش أو الفناء. ويقصد من هذه المداخل فى حالة البيوت من غير شك صيانة أهل البيت عن عيون الغرباء فى الخارج حتى فى حالة ترك الباب مفتوحا ولقد عرفت هذه المداخل فى القاهرة من قبل عصر المماليك اذ ثبت أن بعض الدور التى اكتشفت اثارها فى الفسطاط والتى ترجع الى العصور الاسلامية المبكرة كانت ذات مداخل منكسرة كما ذكرنا فى فصل سابق .

واستخدمت المداخل المنكسرة لضرورات دفاعية فى العمارة الحربية منذ العصور القديمة ، كما عرفت أيضا فى المساجد حيث يرجح أنها استعملت هنا للملاءمة بين اتجاه الشارع وتخطيط المسجد بحيث يكون جداره القبلى فى اتجاه القبلة كما هى الحال مثلا فى جامع السلطان حسن وجامع المؤيد . غير أنه من المعتقد أن المدخل المنكسر قد استعمل فى المنازل لأول مرة فى القاهرة أو على الاصح فى الفسطاط •

وقد زود المصور مدخل الحوش من الداخل بعقد مدبب ابلق يتألف من صنج بيضاء تتبادل مع صنج سوداء وفوقه شريط من الكتابة بخط نسخ مملوكى وفى اعلاه مظلة يحملها كابولان ، كما زود سور القصر الى يمينه بشرافات مدرجة ومن المعروف ان اقدم نماذج الشرافات الباقية فى القاهرة تتمثل فى جامع احمد ابن طولون •

هذا ولم يفت المصور أن يمدنا فى صورته بلمحات عن بعض مظاهر الحياة الاجتماعية فى القاهرة فى هذا العصر كظاهرة اتخاذ الغزلان واستئناسها للترفيه والاستمتاع بمنظرها وصورة قزم يقود نسناسا كوسيلة للتسلية •

وعلى الرغم مما تقدم هذه الصورة من معالم قاهرية مملوكية فانها تشتمل على بعض عناصر تبدو غريبة عن البيئة القاهرة مثل الواجهة ذات السقف الجمالونى التى تذكرنا بواجهة رواق القبلة بالجامع الاموى بدمشق أو بواجهة بعض البازيليكات . واذا اضفنا الى ذلك الاسلوب الذى اضطر المصور أن يتبعه فى رسم بعض العناصر وتنسيقها وتلوينها لاعتبارات فنية وجمالية كان علينا أن نلتزم جانب الحذر عند دراسة هذه اللوحة كوثيقة تصور لنا جانبا من حياة القاهرة ومعالمها فى أواخر عصر المماليك • ومن الطبيعى أن الرسام لم يرسم هذه اللوحة على الطبيعة بل رسمها بعد عودته مستعينا ببعض الرسوم التى رسمها اثناء زيارته •



شكل ١٨ — جزء من لوحة « موعظة القديس مرقص باسكندرية » من عمل جنتيلي بليني وأخيه جيوفاني (متحف بريرا في ميلان)

وربما اعتمد أيضا على رسوم بعض المعالم الاسلامية المختلفة التى كان من عادة المصورين الأوربيين فى ذلك العصر أن يحتفظوا بها بالاضافة الى رسوم أخرى ليستخدموها عند الحاجة اليها • وقد وصلنا بعض هذه الرسوم مجموعة

فى كراسات فى متحف اللوفر فى باريس والمتحف البريطانى فى لندن. وينسب أهم هذه الكراسات الى بيزانلو والى جاكوبوبلينى ولو أنه من المؤكد أن فنانين آخرين قد أسهموا فى عملها ٠

ومن المعروف ايضا أن جنتيلى بلينى قام أثناء اقامته فى اسطنبول سنة ١٤٧٩ـ١٤٨٠ م برسم بعض المناظر والمعالم والاشياء التى لفتت نظره فى هذه المدينة الاسلامية ٠ وكان لهذه الرسوم أثر واضح فى الانتاج الفنى فى القرن السادس عشر ولاسيما فى البندقية . ولقد استفاد كثير من الفنانين الاوروبيين من هذه الرسوم فى عمل لوحاتهم ذات الموضوعات المتصلة بالشرق اذ زودوا صورهم بنماذج منها ، كما استغلهـا جنتيلى بلينى نفسـه كما يتضح فى لوحته « موعظة القديس مرقص فى الاسكندرية » المحفوظة فى متحف بريرا فى ميلان والتى بدأها جنتيلى فى سنة ١٥٠٤ م واتمها اخوه جيوفانى بلينى من بعده حيث نرى فيها صور بعض الحيوانات والنماذج المألوفة فى الشرق الاسلامى فضلا عن بعض العناصر المعمارية التى تذكرنا بمدينة القاهرة مثل المسلة المصرية والمنارة التى تشبه بدرجها الذى يلف حولها من الخارج مئذنة جامع ابن طولون بالقاهرة (شكل ١٨) .

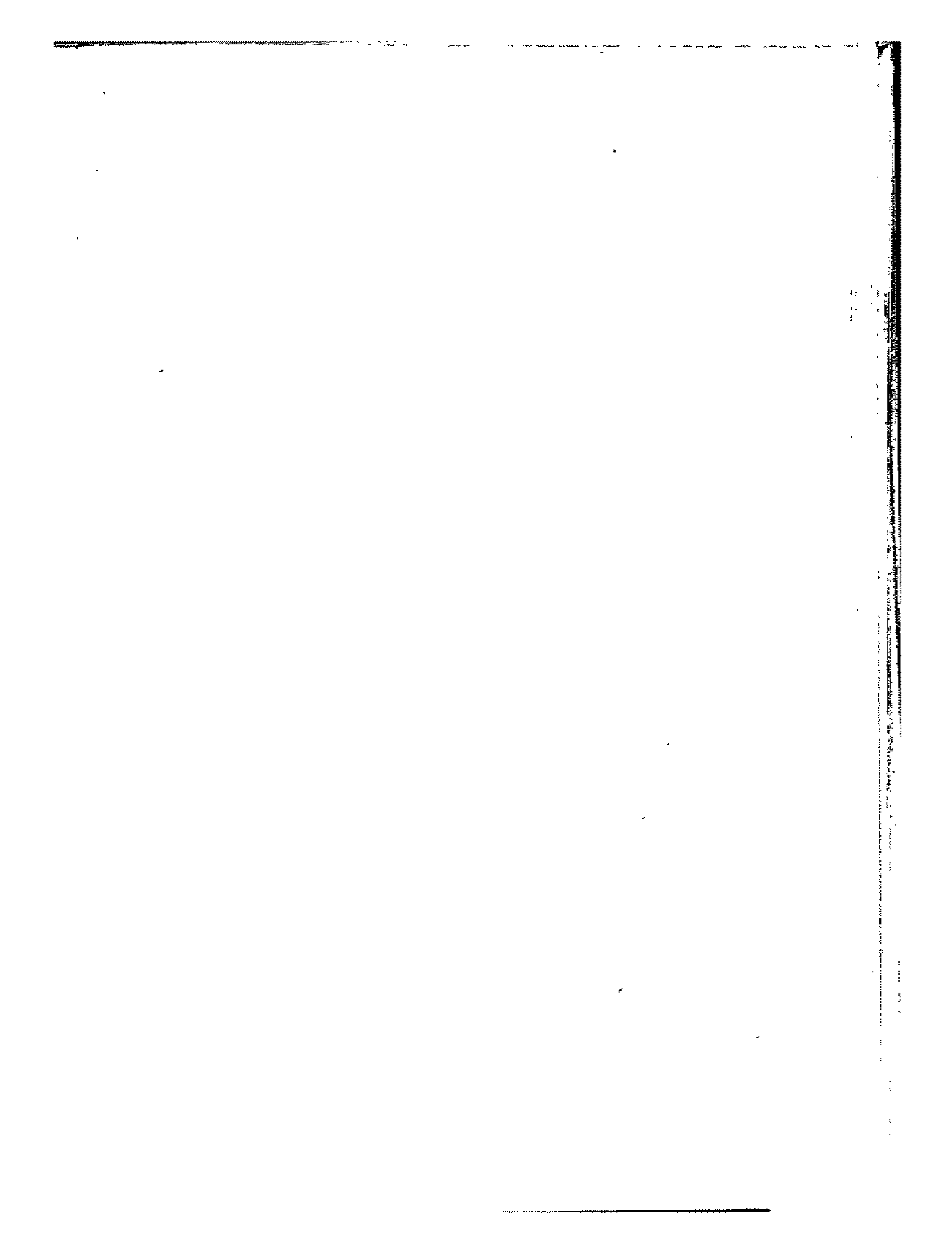
ويبدو أن جنتيلى بلينى كان على صلة بالقاهرة اذ طلب منه فرنسيسكو جونزاجا حاكم مانتوا أن يرسل اليه رسما لها .

على انه مهما كان مقدار الحذر أو التجاوز الذى يمكن أن نقدره فى صورة استقبال قانصوه الغورى لدومينيكو تريفيزانو فى القاهرة فانه مما لاشك فيه أنها تفيدنا الى حد ما فى التعرف على بعض الجوانب المعمارية والفنية والاجتماعية فى حياة القاهرة فى أواخر عصر المماليك ٠

الفصل الرابع

شخصيات بارزة من القاهرة

- وضوح شخصية الفنان على خزف القاهرة
- أبو القسم مسلم بن الدهان
- غيبي بن التوريزي
- بستو المعلم
- محمد بن سنقر
- سيف الدين قلاوون
- قانصوه الغوري
- أبو العباس أحمد القلقشندي
- عبد الرحمن الجبرتي



وضوح شخصية الفنان على خزف القاهرة

الدكتور حسن الباشا

من الظواهر الملفتة للنظر فى الخزف الفاطمى وجود توقيعات صناعة على كثير من التحف الخزفية التى وصلتنا منه ، مما يدل على اعتداد هؤلاء الصناع بانفسهم واعتزازهم بمكانتهم وفخرهم بانتاجهم • وبدراسة انتاج هؤلاء الصناع اتضح ان لكل منهم اسلوبه الصناعى والخزفى وطابعه الخاص الذى ينفرد به عن غيره • والحق أن تمسك هؤلاء الصناع والفنانين بالتوقيع على انتاجهم من جهة وتميز انتاج كل منهم بمميزات خاصة واسلوب شخصى من جهة اخرى لما يدحض الافتراء الذى اعتاد البعض أن يوجهوه الى الفنانين المسلمين حين يتهمونهم بانعدام الشخصية الفنية وبارتباطهم جميعا بتقاليد فنية لايستطيعون ان يحيدوا عنها أو يخرجوا عليها وبانعدام روح الابتكار لديهم وباللجوء الى التقليد والتكرار •

ولقد استطاع علماء الفنون والاثار أن يدرسوا انتاج صناع الخزف الفاطمى بفضل ما عثر عليه منه فى اطلال مدينة الفسطاط التى اسسها عمرو بن العاص بعد فتح مصر فى سنة ٦٤٢م•وعلى الرغم من ان بعض الولاة الذين حكموا مصر بعد عمرو قدعمدوا الىتأسيس مدن لهم مثلالعسكر والقطائعوالقاهرة فان الفسطاط ظلت مدينة ماهولة بالسكانعامرة بالنشاط والحياة تمثل جزءا منهما منعاصمة الديار المصرية حتىنهاية الدولة الفاطمية حينلجا شاور الى احراقها فى سنة ١١٦٨ م (٥٦٤ هـ) حتى لا تقع فريســـة سائغة فى يـــد الصليبيين الذين هاجموا مصر فى ذلك الوقت طمعا فى احتلالها والسيطرة عليها بعد أن ظهر ضعفها اثناء التنافس بين الوزيرين الفاطميين شاور وضرغام على السلطة واستعانة كل منهما بالقوى الاجنبية كما ذكرنا فى فصل سابق .

وكان من اثر حريق الفسطاط ان خربت هذه المدينة العظيمة وهجرهااهلها وصارت اطلالا ينعق فيها البوم والغربان كما اصبحت مباءة يلقى فيها سكان القاهرة بالمخلفات وانقاض الهدم •

على أن هذه المدينة المخربة المهجورة صارت – من جهة أخرى – منذ ظهور العناية بالاثار الاسلامية قبلة علماء الاثار – يجرون فيها اعمال الحفر والتنقيب

بحثا عن الاثار التى تحتويها فى باطنها : سواء ماكان متخلفا من الحريق أو ما اشتملت عليه المخلفات والانقاض التى كان يلقى بها منذ أن صارت بقعة خربة ٠

وبالاضافة الى علماء الاثار فطن تجار العاديات القديمة الى ما تحويه أطلال هذه المدينة وأكوامها من كنوز فنية ، فانطلقوا هم وعملاؤهم ينقبون فيها ولا هم لهم الا الحصول على التحف ذات القيمة المادية أو الفنية بصرف النظر عن اتباع اسلوب علمى فى الحفر والتنقيب مما افقد التحف المكتشفة كثيرا من أهميتها الاثرية والتاريخية ٠

ومهما يكن من أسلوب الحفر والتنقيب فقد كان مما عثر عليه فى أطلال مدينة الفسطاط مجموعة كبيرة من نوع من الخزف الفاخر استطاع علماء الاثار والفنون أن ينسبوه الى مصر الفاطمية ونظرا لمـا يزين هذا الخزف من زخارف ذات بريق معدنى فقد اصطلح على تسميته بالخزف ذى البريق المعدنى ٠

ويمثل الخزف ذوالبريق المعدنى المصرى فرعا من نوع من الخزف شاع استخدامه فى العالم الاسلامى كله اذ عرف ـ بالاضافة الى مصر ـ فى الشام والعراق وايران وشمال افريقية والاندلس ٠

وكان هذا النوع من الخزف يصنع بطريقة تختلف بعض الشىء عن باقى انواع الخزف فكان يحرق أولا كالعادة ثم يطلى بطلاء قصديرى غير شفاف وبعد ذلك يحرق مرة ثانية لتثبيت الطلاء وبعد ذلك يزخرف باوكسيدات معدنية تعطى فى أغلب الاحيان لونا ذهبيا ثم يحرق مرة ثالثة فى درجة حرارة منخفضة جدا بحيث تثبت هذه الزخارف وتكتسب بريقا أشبه ببريق المعادن ، وربما استغنى عن الحرقة الاولى ٠

ويعتقد بعض العلماء أن صناع الخزف قد ابتكروا هذا النوع من الخزف ذى البريق المعدنى ليستعيض به أثرياء المسلمين عن أوانى الذهب والفضة التى كان يتورع أتقياؤهم عن استعمالها والتى وعدهم بها الله سبحانه وتعالى فى الجنة حيث يقول سبحانه : « يطاف عليهم بصحاف من ذهب وأكواب » (سورة الزخرف آية ٧١) ، « ويطاف عليهم بآنية من فضة وأكواب كانت قوارير ٠ قوارير من فضة قدروها تقديرا » (سورة الانسان آية ١٥ ، ١٦) ٠

ولقد اثار البعض شيئا من الشك بصدد نسبة ماعثر عليه من هذا الخزف فى أطلال الفسطاط الى مصر زاعمين انه ربما كان مستوردا من خارج مصر : من العراق مثلا أو ايران ٠ غير أنه من بين القطع الخزفية التى عثر عليها من هذا النوع من الفسطاط قطع تالفة اما نتيجة زيادة النضج أو قلته مما يدل على أن الخزف ذا البريق المعدنى الذى عثر عليه بمصر قد صنع فى مصر نفسها ولم



شكل ١٩ ــ صحن من الخزف ذى البريق المعدنى ــ حوالى القرن الخامس الهجرى ١١ م
(مجموعة خاصة بلندن)

يستورد من خارجها اذ أنه ليس من المعقول استيراد خزف تالف ، وفضلا عن ذلك فان توقيعات بعض صناع هذا الخزف قد اشتملت على مكان الصناعة وهو مصر ·

والحق أن الخزف ذا البريق المعدنى المصرى قد انفرد بخصائص مادية وزخرفية وفنية تميزه عن سائر أنواع هذا الخزف فى شتى أنحاء العالم الاسلامى وأهم ما يميز الخزف المصرى طينته التى تتميز بأنها رملية وهشة وسميكة ومائلة الى الاحمرار أو الاصفرار ·

وظهر على هذا الخزف أنواع الزخارف المختلفة ولا سيما الزخارف النباتية والحيوانية والكتابية · كما رسمت عليه أحيانا صور تمثل موضوعات بعض المتع مثل الصيد والعزف والشرب والرقص ومما تجدر الاشارة اليه أيضا أن بعض الصحون الخزفية الفاطمية اشتملت على صور ذات طابع شعبى مثل

صورة بطلين يتصارعان وقد تجمع حولهما بعض النظارة أو صورة حمال يمشي في خطوات وئيدة أو صورة رجلين يتبارزان بالعصي أو صورة مناقرة الديكة (شكل ١٩) .

ولقد ورث صناع الخزف كثيرا من التقاليد التي كانت متبعة في العصر الطولوني ثم طوروها وارتقوا بها حتى كادوا ان يصلوا بهذه الصناعة الى حد الكمال .

ولقد امدتنا اطلال الفسطاط بقطع من الخزف ذي البريق المعدني تمثل اجزاء من انواع مختلفة من الاواني مثل الاطباق المسطحة والعميقة والسلطانيات والقدور وغيرها • وقد سبق أن اشرنا الى أن كثيرا من هذه القطع يشتمل على توقيعات الصناع الذين انتجوها وقد استطاع العلماء بفضل هذه التوقيعات أن يتعرفوا على اسماء عدد من صناع الخزف الفاطمي كان لكل منهم اسلوبه الخاص من حيث الصناعة والزخرفة •

وقد أمكن عن طريق الدراسة العلمية لتطور اساليب الصناعة والزخرفة في انتاج هؤلاء الصناع ومقارنتها بالزخارف الطولونية والفاطمية والايوبية بصفة عامة أن تحدد الازمنة التي اشتغل فيها كل منهم على وجه التقريب بالاضافة الى مدارسهم الفنية وتطور اساليبهم ونسبة القطع الخزفية الخالية من التوقيع الى صناعها .

ومما ساعد على تاريخ المنتجات الخزفية الفاطمية أيضا الحصول على قطع من طبق بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة (سجل رقم١٤٣٨٩،١٢٩٩٧) عليه طراز من الكتابة الكوفية المعجمة باسم استاذ الاستاذين « غبن » قائد القواد في عهد الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله استطعنا تاريخه بما بين شهر ربيع الآخر سنة ٤٠٢ هـ (نوفمبر ١٠١١ م) وجمادى الاولى سنة ٤٠٤ هـ (نوفمبر ١٠١٢ م) اذ بدراسة زخارف هذا الطبق صار من الممكن أن نتعرف على الانتاج المتشابه والذي يرجع الى تاريخ معاصر او مقارب لتاريخه وبالتالي ان نحدد الصناع الذين أنتجوه . وقد استطاع العلماء بفضل هذه التوقيعات أن يتعرفوا على أساليب الصناعة وصار من الممكن الى حد ما تحديد الانتاج الاقدم وكذلك الانتاج الاحدث وصناع كل منهما (شكل ١٢٢) .

وربما كان مسلم بن الدهان هو أهم صناع الخزف ذي البريق المعدني أو أهم مزوقيه بحيث يمكن اعتباره صاحب مدرسة . وقد وصلنا مجموعة كبيرة من الخزف تشتمل على توقيع هذا الفنان بالاضافة الى العلامة التي يعتقد انه اتخذها شعارا له أو لمصنعه وفي معظم الاحيان يظهر اسم مسلم بخط

كوفى بسيط على قاعدة الاناء ولو انه وجد احيانا مكتوبا باسلوب زخرفى على باطن الاناء (شكل ٢٠) وسنفرد لمسلم فى هذا الكتاب بحثا مستقلا .

اما علامة مسلم فهى على ظاهر الاناء وعلى هيئة دائرتين متداخلتين متحدتى المركز تشتمل الدا خلية منهما على خطوط متقطعة ومتوازية . ومن الملاحظ ان هذه العلامة قد ظهرت ـــ قبل مسلم ـــ على الخزف المصرى فى القرن الثالث الهجرى (٩ م) وكذلك على انتاج صناع فاطميين آخرين من مدرسة مسلم مما يرجح انها كانت من التقاليد التى ورثها الصناع الفاطميون من الخزف الطولونى .

وتتميز الاوانى الخزفية التى تنسب الى مسلم وتحمل توقيعه وعلامته بأنها ذاتقاعدة منخفضة جدا وبانها مدهونة بطلاء يغطيها كلها من الباطن والظاهر بما فى ذلك القاعدة .

كما تتميز ايضا بأن زخارفها ذات بريق معدنى يغلب عليه اللون الذهبى المشوب بخضرة الناتج من مزيج من الفضة والتصدير ولو انه من الملاحظ أن بعض هذه الزخارف يعطى احيانا بريقا معدنيا احمر نحاسى اللون وذلك نتيجة لفحها بالحرارة اثناء الحرقة الاخيرة .

وقد استخدم مسلم فى تزيين انتاجه شتى انواع الزخارف من نباتية وحيوانية وآدمية وكتابية ويتجلى فى رسومه كثير من الحرية وقوة التعبير مما يجعلها وثيقة الصلة بالرسوم الطولونية كما يتضح فى رسومه ايضا بعض وحدات زخرفية تنسب الى الفن الساسانى مثل شجرة الحياة والحيوانات المجنحة والفرع النباتى فى فم الحيوان او الطائر والعصابة الطائرة من رقبة الحيوان او الطائر (شكل ٢٠) .

وكان مسلم يميل الى زخرفة باطن الاناء بموضوع رئيسى يتالف فى الغالب من حيوان او طائر تحف به زخارف نباتة تساعد على ابرازه واظهاره .

اما ظاهر الاناء من عمل مسلم فكان يشتمل فى معظم الاحيان على علامته مكررة أربع مرات حول جدار الاناء وكان يرسم بينها « تهشيرات » من خطوط غليظة متباعدة تشبه تلك التى فى الدائرة الداخلية .

هذا وقياسا على ما عرف من اسلوب مسلم فى انتاجه الذى يحمل توقيعه يمكن نسبة طبق غبن الى مسلم ايضا ويؤيد هذه النسبة انه قد عرف عن مسلم اهتمامه باستخدام طراز الكتابة الكوفية التى تلف حول الاناء بالاضافة الى استخدامه لوحدات زخرفية نباتية تشبه الزخارف النباتية على طبق غبن (متحف الفن الاسلامى سجل رقم ١٤٩٣٠) (شكل ١٢٢) .

وفضلا عن ذلك فان هذا الطبق الكبير الذى يبلغ محيطه أكثر من ٥٠ سم والذى يمتاز بدقة زخارفه وروعة رسومها وجودتها وارتقائها والذى عمل لقائد القواد فى عصره يجدر به ان يكون من عمل اشهر صناع هذا العصر على الاطلاق وهو مسلم بن الدهان .

ويمكن أن نضيف الى ذلك ايضا ان ظاهر طبق غبن يشتمل على علامة مسلم التى سبقت الاشارة اليها ولو انه مما يؤسف له ان القاعدة التى ربما كانت تحمل توقيع مسلم حسب العادة لا تزال مفقودة حتى الان .

ومهما يكن من شيء فانه من المتعذر القطع بنسبة طبق غبن الى صانع معين على وجه التحديد وربما تكتشف أجزاء أخرى من هذا الطبق تشتمل على توقيع الفنان الذى صنعه .

وكما انتسب مسلم الى أبيه الدهان الذى يلاحظ من لقبه أنه كان يمتهن نفس الصنعة نجد اخا لمسلم اسمه « مترف » ينتسب الى مسلم نفسه : اذ يثبت توقيعه على طبق صغير بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة (سجل رقم ١٢٩٩٩) بصيغة « عمل مترف اخو مسلم الدهان » .

ومن الملاحظ ان هذا الطبق يمثل جزءا من صينية تشتمل على عدة أطباق .

ومن صناع الخزف المسلمين الذين من المحتمل انهم عاصروا مسلم بن الدهان وربما كانوا من تلاميذه فنان وصلنا توقيعه على انتاجه واسمه على البيطار . وكان توقيع هذا الصانع يرد احيانا بصيغة كاملة « عمل على البيطار بمصر » كما يتضح على جانب من قدر بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة « سجل رقم ١٤٨٠٤) ومن الملاحظ أن على البيطار قد استخدم أحيانا زخارف نباتية تشبه الوحدات الزخرفية التى استخدمها مسلم كما اعتاد ان يزخرف ظاهر اطباقه حسب اسلوب مسلم من حيث رسم علامة مسلم والتهشيرات بين الدوائر الخارجية الاربع وفى داخل الدوائر الداخلية .

ومن مدرسة مسلم أيضا فنان وصلنا توقيعه مصحوبا باسم مسلم : ذلك انه قد عثر باطلال الفسطاط على قطع من اوان خزفية تحمل توقيع مسلم بصيغة « عمل مسلم » ومعه اسم « جعفر » مكتوبا بخط كبير . وهذا يرجح ان « جعفر » كان من تلاميذ مسلم وانه كان يعمل حسب تقاليد مسلم وانه بدا انتاجه باثبات اسم مسلم مع اسمه كعلامة على ذلك والحق ان اسلوب جعفر شديد الشبه بأسلوب مسلم ، وان كان اكثر تطورا من حيث الزخارف وكثرة التفاصيل ومن حيث جمعه فى العمل الواحد بين لونين من البريق المعدنى هما النحاسى والذهبى المخضر ولا شك ان ذلك يدل على أن جعفر كان احدث عهدا

من مسلم . هذا ومن الملاحظ انه قد وصلنا قطع من الخزف ذى البريق المعدنى تحمل اسم جعفر وحده كما انه فى بعض الاحيان كان جعفر يرسم على ظاهر الاناء علامة تختلف بعض الشىء عن علامة مسلم اذ كان يستعيض عن الدائرتين المتداخلتين بدائرة واحدة . ويظهر اسم جعفر على بعض انتاجه منسوبا الى بلده ألاصلى « جعفر البصرى » احيانا .

ويرجع الى عصر تال مباشرة لعصر مسلم أى الى حوالى منتصف القرن الخامس الهجرى (١١ م) صانع خزف وصلنا نماذج من انتاجه تحمل اسم « الطبيب » ويستخدم هذا الفنان على ظاهر الاناء علامة مشابهة لعلامة مسلم كما ان اسلوبه الزخرفى قريب من اسلوب مسلم . ومع ذلك فانه يتضح فى اسلوب الطبيب بعض التطور:ذلك انه لا يقتصر على الزخارف ذات البريق المعدنى بل يضيف اليها رسومات تحت الطلاء ذات الوان كثيرة هى الاخضر والبنفسجى المنجنيزى والازرق الفيروزى والاصفر الداكن .

ويمكننا أن ننسب الى عصر « الطبيب » أيضا صانعا آخر يتفق معه من حيث الجمع بين البريق المعدنى والرسوم بالالوان تحت الطلاء ونعنى بذلك « احمد الصياد » والحق أن التشابه بين اعمال أحمد الصياد والطبيب لا يقف عند هذا الحد ولكنه يتعدى ايضا الى اسلوب الزخرفة نفسها .

واذا كان هؤلاء الخزافون الذين سبق ذكرهم ينتسبون الى مدرسة واحدة تمثل اسلوبا مبكرا فى صناعة الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى فانه قد وصلنا انتاج آخر من الخزف يدل اسلوب صناعته وزخارفه على انه يرجع الى أواخر العصر الفاطمى ونقصد بذلك الخزف الذى ينسب الى مدرسة سعد .

على أنه قد امكن التعرف على بعض صناع أو رسامين على الخزف يمثل اسلوبهم مرحلة انتقال بين أسلوب مسلم ومدرسته فى النصف الاول من القرن الخامس الهجرى (١١ م) وبين اسلوب سعد ومدرسته فى أواخر هذا القرن وفترة طويلة من القرن السادس الهجرى (١٢ م) وربما كان أبرز هؤلاء الصناع « الشريف ابو العشاق » الذى ترجع نسبته الى النصف الثانى من القرن الخامس الهجرى (١١ م) وكان توقيع هذا الفنان يرد على انتاجه بصيغ مختلفة هى : « عمل الشريف أبو العشاق » « وابو العشاق » . . و « شريف عشاق » . . و « شريف » وفى بعض الاحيان كان العمل الواحد يجتمع عليه صيغتان هما « عمل الشريف أبو العشاق » و « عمل الشريف » كما يتضح ذلك على جزء من قدر بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة (مسجل رقم ١٩٦٩٨) .

ويلاحظ على اسلوب « الشريف ابو العشاق » انه يجمع بين خصائص من اسلوب مسلم ومدرسته واخرى من اسلوب سعد ومدرسته . فمن جهة تتضح

محافظته على بعض مميزات الخزف الفاطمى المبكر مثل القواعد المنخفضة وكسوتها بالطلاء واستخدام علامة مسلم على ظاهر الاناء والجمع بين التلوين تحت الطلاء والبريق المعدنى وتقليد كل من مسلم والطبيب والصياد فى طريقة رسم الحيوان ·

ومن جهة اخرى نلاحظ اقترابه من اسلوب سعد ومدرسته من حيث شكل الاوانى واسلوب الصناعة : فنجد ان خزفه يتميز برقة الجدار وباستخدام الطلاء الازرق الفيروزى الذى يعزى استخدامه الى التاثر بنوع من البورسلين كان يستورد من الصين فى ذلك الوقت ·

ويقودنا انتاج الشريف ابو العشاق الى مدرسة سعد التى تنسب الى اواخر القرن الخامس الهجرى (١١ م) وحوالى النصف الاول من القرن السادس الهجرى (١٢ م) ويكاد سعد ومدرسته يعادلان من حيث الاهمية الصناعية والفنية مسلم ومدرسته واذا كانت مدرسة مسلم تتميز بانها لا تزال تحتفظ بكثير من خصائص الخزف الطولونى ذى البريق المعدنى فان مدرسة سعد تبدو وكأنها قد تخلصت تماما من هذه الخصائص القديمة .

وقد وصلنا مجموعة من الاوانى الخزفية تشتمل على توقيع سعد مكتوبا بخط كوفى مورق على ظاهر الاناء · وتتميز هذه الاوانى بأن طلاءها لا يغطى ظاهرها كله وانما يقف دون القاعدة بنحو ثلاثة سنتيمترات ·

اما المينا التى كان يستخدمها سعد فهى اما قصديرية ذات لون ابيض نقى واما نحاسية ذات لون ازرق مائل الى الخضرة واما منجنيزية ذات لون احمر وردى ·

اما البريق المعدنى فكان اما نحاسى اللون او زيتونى اللون مائلا الى الاصفرار ·

وتمتاز الزخارف التى يستعملها سعد بالتنوع والثراء كما كان سعد يكثر من رسوم الحيوان والطير التى تحف بها الافرع النباتية والجدائل.وكان سعد يهتم برسم زخارفه وصوره بعناية ودقة · اما رسومه الادمية فكانت تبدو بمظهر الانوثة والرقة ·

وينتمى الى مدرسة سعد عدد من الخزافين نذكر منهم «ابن الساجى»وقد عثر فى اطلال مدينة الفسطاط على بعض قطع من الخزف تحمل توقيعه · ويتميز انتاج ابن الساجى بأنه عبارة عن سلاطين صغيرة الحجم ذات جدران مائلة وقاعدة مرتفعة وهو يستخدم طلاء زجاجيا ابيض تشوبه زرقة خفيفة لا يكسو ظاهر الاناء كله ولكنه يقف دون القاعدة · اما زخارفه ذات البريق المعدنى

فتمتاز بانها كبيرة الحجم وذات خطوط غليظة وتبدو كانها قد نفذت بسرعة ويتراوح لون البريق المعدنى بين البنى والاخضر والاصفر المخضر .

ويقترب أسلوب ابن الساجى كثيرا من أسلوب سعد كما يتضح من شكل الاوانى والطلاء الزجاجى الذى لا يغطى القاعدة واستخدام أشرطة رأسية تتجه نحو المركز تشمل على كتابة كوفية أو شبه كتابة كوفية ورسم فروع نباتية تنتهى بأشكال على هيئة ثمرة الرمان واستخدام رسوم لولبية رفيعة محزوزة فى الطلاء المعدنى وترك ظاهر الاناء خاليا من الزخارف فى كثير من الاحيان ووضع توقيعه فى منتصف الجدار من الخارج ·

وبالاضافة الى الصناع الذين أشرنا اليهم وصلنا أسماء أخرى وجدت على نماذج من الخزف الفاطمى كما عثر على كميات كبيرة من القطع الخزفية الخالية من أسماء مما يدل بوضوح على ازدهار هذه الصناعة فى العصر الفاطمى ·

وبفضل بحوث علماء الاثار والفنون أمثال الاستاذين علـى بهجت وماسول (الخزف الاسلامى فى مصر) والدكتور زكى محمد حسن (كنوز الفاطميين) والأستاذ عبد الرؤوف على يوسف أمين قسم الخزف بمتحف الفن الاسلامى (طبق غبن والخزف الفاطمى المبكر ، وخزافون من العصر الفاطمى وأساليبهم الفنية) صار من الممكن دراسة روائع الخزف الفاطمى والتعرف على أساليب صناعتهم ·

وبعد فان صناع الخزف ذى البريق المعدنى الذين استعرضنا أساليبهم والذين كانوا يوقعون بأسمائهم على انتاجهم قد اثبتوا بما لايترك مجالا للشك أنهم كانوا فنانين بحق لكل منهم أسلوبه المتميز وشخصيته الفنية الواضحة ·

أبو القسم مسلم بن الدهان

عبد الرءوف على يوسف

استرعى انتباه علماء الفنون والآثار الاسلامية عشرات الأوانى الخزفية التى كشفت عنها حفائر الفسطاط بالقاهرة تحمل توقيع خزاف متقن لفنه هو ابو القسم مسلم بن الدهان . ولقد ثبت أن هذا الخزاف هو اشهر خزافى العصر الفاطمى فى أواخر القرن الرابع والنصف الاول من القرن الخامس الهجرى (١٠ و ١١ م) • ويعتبر رائدا لمجموعة من خزافى هذا العصر الفاطمى المبكر اشتهروا بانتاج أوان من الخزف اللامع ذى البريق المعدنى ــ والثابت ان ــ مسلما عاش فى عصر الخليفة الحاكم بأمر الله الفاطمى (٩٩٦ ــ ١٠٢١م) وذلك لوجود توقيعه على جانب من صحن محفوظ بمتحف بناكى باثينا ويتضمن اسم « أبو الحسن اقبال الحاكمى » (سجل رقم ١١١٢٢٦) •

وقد أمدتنا حفائر الفسطاط بقطع عديدة من الخزف تحمل توقيعه وقد أمكن ترميم بعضها وتكميلها واعطاؤها هيئاتها الاصلية • وقد ساعد على ذلك العثور على كثير من هذه القطع (الكسر) فى اكوام بمدينة الفسطاط ، والارجح انها كانت أجزاء من أوان لم يصح حرقها وانضاج زخارفها فالقى بها الخزاف الى جوار الفرن فوجدت متجاورة وامكن تجميعها وترميمها • ونستطيع أن ندرس فى هذه القطع المكملة والكسر اسلوب هذا الخزاف المجيد فى صناعة الاوانى وزخرفتها •

وتمثل منتجات مسلم مرحلة متطورة عن أوانى الخزف ذى البريق المعدنى فى العصر الطولونى فنجد فى أوانيه أطباقا عميقة ذات جدران مائلة منفرجة واخرى جدرانها مقعرة وتنتهى من اعلاها بحافة مسطحة بارزة الى الخارج • وبعضها قليل العمق قصير الجدار واميل الى التسطيح • ويزخرف ظاهر هذه الاطباق اربع مجموعات من دوائر كل منها تتألف من دائرتين متحدتى المركز ويملأ داخل الدائرة الصغرى ثلاثة خطوط متوازية او اكثر وبالارضيات بين هذه الدوائر تهشير (تظليل) من خطوط صغيرة مائلة متجاورة • ومثل هذا الاسلوب فى زخرفة ظاهر الاوانى نعرفه فى اوانى العصر الطولونى وفى الخزف المسمى بخزف سامرا نسبة الى مدينة سامرا بالعراق • وتمتاز أوانى الخزاف مسلم بان قاعدتها قليلة الارتفاع وبان الطلاء الزجاجى أو الميناء البيضاء تغطى ظاهر الاناء كله بما فيه القاعدة ، وكل هذه الخصائص من مميزات الخزف

الطولونى واستمرت فى الخزف الفاطمى المبكر · ويغلب على منتجات مسلم أستعمال نوع من الطلاء المعدنى ذهبى اللون باخضرار وان كنا نجد فى منتجاته اللون الذهبى الداكن والفاتح والمحمر أيضا . وترسم الزخارف بالطلاء المعدنى على أرضية بيضاء عاجية اللون ، أو تميل أحيانا الى المزرقة الخفيفة التى تنتج عن قلة نسبة القصدير فى الطلاء الزجاجى · وفى بعض الاوانى تترك الزخارف والرسوم بيضاء بلون البطانة (الطلاء الزجاجى) وتغطى الارضية حولها بالطلاء المعدنى ·

وتمتاز الزخارف فى اسلوب مسلم بالبساطة وحرية الحركة والجرأة فى التنفيذ وان كان يبدو على بعضها مسحة من الجفاف · ويميل مسلم الى رسم



شكل ٢٠ — صحن من الخزف ذى البريق المعدنى عليه اسم مسلم — حوالى القرن الخامس الهجرى ١١ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

موضوع رئيسى لحيوان او طائر يتوسط الاناء وتوزع حوله باقى الزخارف والتفاصيل . فنجد على احد أطباقه بمتحف الفن الاسلامى (شكل ٢٠) رقم ١٤٩٣٠) دائرة صغيرة فى الوسط داخلها رسم حيوان مجنح فى فمه فرع نباتى قصير يذكرنا برسوم الطيور فى الفن الساسانى ، وتبدو عليه مسحة من الجفاف نعرفها فى ذلك الفن . ويحيط بهذه الدائرة على جوانب الطبق اطار دائرى عريض به اربع جامات بيضية الشكل فى وضع متعامد بكل منها ورقة نباتية كبيرة مركبة من عدة فصوص ، ويفصل بين هذه الجامات اربع شجيرات صغيرة مبسطة ذات اوراق نباتية تشبه الاوراق الطولونية والرسوم النباتية على طبق يحمل اسم القائد (غبن) من عصر الخليفة الحاكم بامر الله ويمكن تاريخه من (١٠١١ ـ ١٠١٣ م) . وتلعب الرسوم النباتية دورا رئيسيا مع رسم الحيوان فى زخرفة هذا الطبق ، ونجد توقيع الخزاف بعبارة (عمل مسلم بن الدهان) مكتوبة بخط بسيط تحت اطار احدى الجامات اللوزية على جدار الاناء من الداخل . ويعتبر هذا الطبق بشكله وزخارفه ولون طلائه المعدنى الزيتونى المخضر نموذجا طيبا لاوانى الخزاف مسلم من انتاجه المبكر . ومن هذا الاسلوب طبق آخر يحمل على قاعدته من الخارج توقيع (مسلم) ويشترك فى تحليته ايضا الزخارف النباتية ورسوم الطيور ، ففى دائرته الوسطى نجد رسم طائر فى منقاره فرع نبـاتى وتخرج من رأسه عصابة طائرة كبيرة كانت شائعة فى الفـن الساسانى فى ايران قبل الاسلام . وفى الشريط الدائرى على الجدار نجد فرعا نباتيا متموجا تخرج منه على جانبيه اوراق كبيرة قريبة الشبه بالزخارف الطولونية ويشبهها علماء الاثار الاسلامية بالكلية، وعلى حافة الطبق المسطحة البارزة الى الخارج فصوص مقوسة نعرفها فى الخزف الطولونى وخزف سامرا بالعراق من العصر العباسى . ومن اسلوب مسلم ايضا طبق آخر (رقم سجل ٥٥٠٢) يزخرفه داخل دائرة وسطى رسم ديك قوى المظهر يمسك فى منقاره فرعا نباتيا وهذا يذكرنا برسوم الديكة على صحاف الفضة المذهبة من العصر الساسانى . ويزين الاطار تسع مناطق لوزية الشكل متجاورة ورؤسها جهة الحافة ويزين كلا منها ورقة نباتية محجوزة بالابيض ومحددة بالطلاء المعدنى، ويبدو أن الفنان قصد من وضع الطلاء المعدنى بارضية هذه الزخرفة النباتية ان يحورها بحيث تبدو هذه الاوراق النباتية على هيئة رؤوس طيور صغيرة مبسطة ثم ملأ الارضيات اللوزية بفروع نباتية صغيرة او نقط ، والحق انه وفق ايما توفيق فى أخراج هذا التصميم الزخرفى الجميل .

ورغم أن هذا الطبق لا يحمل توقيع الخزاف مسلم الا انه على الارجح من صناعة هذا الخزاف لمطابقة تكوينه وزخارفه وطلائه لاسلوبه الفنى المعروف .

ومن رسوم الطيور فى طراز مسلم نجد رسم الطاووس بأسلوب قريب من الطبيعة يمسك فى منقاره فرعا نباتيا مورقا وذيله مرفوع فوق ظهره فى توازن

زخرفي لطيف ، ويزخرف حافة الطبق هنا ايضا اطار من فصوص متجاورة وعلى قاعدة الطبق من الخارج توقيع (مسلم) • وعلى طبق اخر بمتحف المتربوليتان بنيويورك من انتاج مسلم نجد رسم نسر ناشر جناحيه يملأ الطبق وهو مرسوم مواجهة باسلوب زخرفي معبر وراسه يتجه جهة اليسار ويمسك في منقاره ورقة نباتية وقد حاول الفنان التعبير عن الريش في بدن الطائر وفي الجناحين وزخرف هذين الجناحين بشريطين بكل منهما رسم جديلة • كذلك زخرف الرقبة واعلى الذيل بشريطين بكل منهما صف من حبيبات متجاورة بيضاء ، اما الذيل فقد رسمه على هيئة مروحة كبيرة وزين طرفية بورقتين نباتيتين • وزينت الارضيات حول الرسم بمناطق محددة بخطوط رفيعة موازية لاجزاء الرسم ، وملئت هذه المناطق بدوائر صغيرة بكل نقطة سميكة ، ولقد كانت هذه الدوائر شائعة الاستخدام في زخارف خزف سامرا بالعراق في العصر العباسي واستمرت تستخدم في زخارف أواني الخزف الطولوني السابق على العصر الفاطمي • وقد كتب الخزاف اسمه (مسلم) بخط جميل بجوار الرجل اليمنى للطائر على باطن الاناء ، ثم اعاد كتابته على ظاهر قاعدة الطبق بحروف كبيرة •

ومن الرسوم الحيوانية المحببة عند مسلم رسم الارنب والغزال فنجدها مرسومة وهي تعدو وتمسك في فمها افرعا نباتية ، وقد يرسم منها أرنبين حول شجيرة في وسط الاناء تعبر عن شجر الحياة • وفي متحف بناكي باثينا قاع اناء عليه صورة جميلة لكلب الصيد وعلى ظاهره توقيع مسلم • ومن رسومه أيضا اسماك يرسم ثلاثا منها او أكثر تلتقي رؤوسها حول مركز الطبق •

ونستطيع أن نجد في رسوم الحيوانات والطيور عند مسلم أسلوبين للرسم احدهما يمتاز بالبساطة والبدائية نوعا ما في رسم هذه العناصر الحية ونلحظ عليها مسحة من الجفاف — وشبها باسلوب الرسوم في العصر الطولوني ، اما الاسلوب الاخر فيمتاز بقربه من تمثيل الطبيعة واكساب الحيوانات والطيور قدرا كبيرا من المرونة والحيوية ينأى بها عن طابعها الزخرفي •

كذلك استخدم مسلم الكتابة بالخط الكوفي الجميل في زخرفة كثير من اوانيه وأطباقه ، منها طبق في متحف الفن الاسلامي يزخرف جداره من الداخل عبارة بالخط الكوفي البديع نصها « بركة كاملة ونعمة شاملة » وهي من العبارات الدعائية الشائعة في هذا العصر ، ويزخرف قاع الاناء من الداخل دائرة وسطى بداخلها اربع أوراق مفصصة بشكل مراوح نخيلية في وضع متعامد . كما يزخرف الحافة المسطحة البارزة الى الخارج اطار من مثلثات متلاصقة تشبه أسنان المنشار • وكذلك يزخرف بعض أطباق مسلم أشرطة متقاطعة تكون أشكالا هندسية تملؤها كتابات كوفية أو شبه الكتابة •

اما الرسوم الآدمية فى أسلوب مسلم ، فيضم متحف الفن الاسلامى قطعة وحيدة عليها أسمه وكنيته (أبو القسم مسلم) (رقم سجل ١٣٩٦٨) وهى كسرة من قاع اناء يزخرف باطنه بقية رسم آدمى نرى فيه جزءا من البدن واليد اليسرى . والحقيقة اننا لا ندرى ما اذا كان قد تعمد اغفال كتابة اسمه على الاوانى ذات الصور والرسوم الادمية . غير أننا من دراسة هذه الرسوم وما حولها من زخارف وما نجده على ظاهرها من دوائر وخطوط نعرفها فى زخارف الاطباق التى تحمل توقيع هذا الخزاف امكننا أن نتبين اسلوبه فى رسم الاشخاص فنجد فى رسومه رسم شخص واحد يكاد يملأ الطبق كله ، وبالاضافة للارضية نجد زخارف من فروع نباتية حلزونية ووريقات ، ونجد أحيانا حول الرسم مناطق محددة بخطوط رفيعة كتلك التى رأيناها فى زخارف اطباقه السابقة وتملؤها حلزونات ونقط سميكة وتوازى الموضوع الزخرفى . ومن رسومه الادمية ما يمثل مجالس شراب أو طرب أومناظر صيد ونحوها . ومعظم رسوم الاشخاص من اسلوبه بغير لحى ، ذات أنف لطيف يميل قليلا الى الانحناء وفم صغير ، وعينين جميلتين يعلوهما حاجبان مقوسان بوضوح نجدهما مقرونين فى بعض الاحيان بعدة خطوط صغيرة متلاحقة وتسترسل خصل من الشعر على جانبى الوجه والجبهة سواء فى رسوم الرجال او السيدات .ولايغفل الفنان رسم ماتتحلى به النساء من اقراط وقلائد ومايزين معاصمهن من أساور ودمالج ، اما غطاء الرأس فللرجال عمامة ذات عذبة وللنساء عصائب او عمائم . والرداء فضفاض ذو اكمام واسعة طرزت على اكتافها اشرطة بها ما يشبه الكتابة ، وهذه الاشرطة نعرفها فى منسوجات العصر الفاطمى ، ويزين الملابس فى العادة زخارف نباتية من افرع واوراق أو يكتفى باظهار طياتها بخطوط رفيعة .

وقد شاعت رسوم مجالس الغناء والرقص والشراب فى أسلوب مسلم ومدرسته من خزاف العصر الفاطمى المبكر . فنرى قنانى الشراب ودوارقة وكئوسه يحسوها نساء ورجال قد مالت منهم الرؤوس ، وكذلك رسوم الموسيقيين والراقصات حتى يمكننا ان ندرس فيها أنواع الالات الموسيقية فى هذا العصر . وتعكس هذه الرسوم مشاهد من الحياة الاجتماعية وما صاحبها من ترف فى هذا العصر ، وتؤيد ذلك المراجع التاريخية فيقول المقريزى عن عصر الخليفة الفاطمى الظاهر لدين الله « كانت مدة خلافته خمس عشرة سنة وثمانية أشهر وأياما ، وكان مشغوفا باللهو ومحبا للغناء فتانق الناس فى ايامه بمصر واتخذوا المغنيات والراقصات وبلغوا بذلك مبلغا عظيما » (شكل ٢٢) .

ومن مناظر الصيد فى أسلوب صاحبنا « مسلم » رسم الفارس على جواده حاملا سيفه ، وقد أمسك بيده اليسرى بازا مدربا على ادراك الفريسة وقنصها .

وتدل هذه الرسوم على شغف الفاطميين وسراة الناس فى عصرهم برياضة الصيد ·

ومن الرسوم التى سجلتها مدرسة هذا الخزاف مناظر من حياة الكادحين منها رسم الجمال وكلبه ، ورسوما تمثل لعبة التحطيب والمصارعة ومناقرة الديوك وغيرها من مشاهد الحياة اليومية (شكل ١٩) .

ويوقع مسلم على منتجاته اما على باطن الاوانى وسط الزخارف بخط كوفى بسيط بعبارة « عمل مسلم بن الدهان » أو « مسلم » فقط واما على ظهر أوانيه داخل قاعدة الاناء · ونجد مسلم فى انتاجه المبكر على مايبدو ينتسب الى ابيه الدهان فيكتب توقيعه كاملا وقد ذكر كنيته أيضا « أبو القسم » على احدى القطع كما رأينا ، وعلى كثير من أوانيه يكتب اسمه مختصرا « مسلم » بحروف كوفية جميلة فى بعض القطع أو بخط سريع لين الحروف على قطع أخرى · هذا ونجد بعض توقيعات مسلم مكتوبة بخط ضعيف مما يرجح أن كاتبها هو احد صناع مصنعه الكبير . وفى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة تحفتان احداهما بقية طبق (رقم سجل ١٩٦٩٦) والثانية قاع طبق آخر (رقم سجل ١٤١٢٧) يزخرف أولاهما فى الوسط داخل شكل نجمى رباعى رسم طائر تخرج من رأسه عصابة عريضة نعرفها فى أسلوب مسلم ، وعلى الجدار زخرفة نباتية من أوراق كبيرة مفصصة يتخللها رسوم طيور مشابهة صغيرة · ويزخرف القطعة الثانية داخل شكل نجمى رباعى أيضا رسم أرنب يعدو وحوله أوراق نباتية مفصصة .

وعلى ظاهر قاعدة كل من القطعتين بخط كوفى وحروف كبيرة توقيع « جعفر » فى الوسط، وبجانبه بحروف لينة عبارة «عمل مسلم» مكتوب بأسلوب سريع . فنجد انفسنا هنا أمام خزاف مجيد من خزافى هذا العصر عاصر خزافنا مسلما وعمل معه فى مصنعه ـ وحفظت لنا هاتان القطعتان توقيعهما معا على آنية واحدة . وكذلك نجد لجعفر تحفا أخرى تحمل اسمه منفردا منها طبق (رقم سجل ١٣٤٥٨) عليه رسم سيدة متوجة جالسة تمسك كأسين فى يديها ، ويزخرف رداءها افرع نباتية ذات أوراق كبيرة مفصصة ، وفوق اليد اليسرى نجد توقيع الخزاف بحروف صغيرة بكلمة « جعفر » ، ويوقع هذا الخزاف على طبق آخر باسم «جعفر البصرى» · وقد حفظت لنا تحفة من الخزف عثر عليها بالفسطاط توقيع اخ لمسلم فنجد على ظاهر اناء كان مقسما الى عدة أطباق عبارة « عمل مترف أخو مسلم الدهان » ، ويزخرف باطن أحد اقسام هذا الاناء رسم ارنب فى فمه فرع نباتى وعلى الجدار شريط من شبه كتابة كوفية وهى زخارف شديدة الشبه برسوم مسلم وزخارفه ، ونجد هنا الخزاف « مترف » ينتسب الى أخيه مسلم طلبا للشهرة ·

ومن خزافى هذا العصر الفاطمى المبكر غير من ذكرنا ممن عاصروا مسلما على الارجح وتأثروا باسلوبه الفنى فى صناعة الاوانى الخزفية ذات البريق المعدنى وزخرفتها ، منهؤلاء نجد على البيطار والطبيبواحمد الصياد والشريف ابو العشـــــاق وابو الفــــرج والمــسلوى ومحمـــد والحســـين وابن نظيف الامرى (ربما نسبه للخليفة الامر باحكام الله الفاطمى أو « الامدى »نسبة الى مدينة « أمد » فى ايران ٠

والثابت ان مسلما وهؤلاء الخزافين قد عملوا فى الفسطاط قرب مدينة القاهرة ، وذلك لعثورنا فى حفائر هذه المدينة على بعض قطع من منتجاته تعتبر من القطع التالفة التىلم يتم نضجها ، مما يدل علىان مدينةالفسطاط كانت مركز هذه الصناعة ٠ ونستطيع أن نتبين فى منتجات هؤلاء الخزافين فى أشكال أوانيهم وزخارفهم وطلاءاتهم صلة كبيرة باسلوب فناننا مسلم بن الدهان فى خصائصه العامة ، وان انفرد كل خزاف من هؤلاء بمميزات خاصة فى أسلوب الصناعة وتفاصيل الزخارف ٠

ولا نستطيع أن ننهى الحديث عن خزافنا مسلم بن الدهان دون أن نذكر أستاذا آخر من أساتذة الخزف ذى البريق المعدنى فى أواخر العصر الفاطمى هو (ســعد) الخزاف ٠ ويقصر المجال فى هذا المقال عن الافاضة فى شرح اسلوبه الفنى ومنتجاته ، ونكتفى بالاشارة الى أن أسلوبه يمثل مرحلة أكثر تطورا من أسلوب مسلم ومدرسته فى صناعة الاوانى وزخرفتها باسلوب البريق المعدنى ٠ ولذا تؤرخ منتجاته هو ومن نسج على منواله باواخر القرن الحادى عشر وشطر كبير من القرن الثانى عشر الميلاديين ٠ ومن أسلوب (سعد) من القطع الشهيرة بمتحفالفن الاسلامى جزء من قاعإناء عليه رسم يمثل«السيد المسيح » ، وبالمتحفالبريطانى بلندن صحن كاملعليه رسم يمثل شخصا يبدو انه من رجال الدين يمسك بيمينه مبخرة او مشكاة وعلى ظاهر الصحن توقيع الخزاف (سعد) ٠

ونشير هنا الى ما يلاحظ فىبعضرسوم هذا الخزاف منموضوعاتمسيحية ، تسجل ما تذكره المراجع عن التسامح الدينى الكبير الذى كان سائدا فى عصر الفاطميين والايوبيين ، على الرغم من نشوب الحروبالصليبية فى العصر الاخير على وجه الخصوص ٠

غيبى بن التوريزى

عبد الرءوف على يوسف

يعتبر الخزاف غيبى بن التوريزى اشهر خزافى العصر المملوكى فى اواخر القرن الرابع عشر والقرن الخامس عشر . وهو يتزعم مدرسة كبيرة من خزافى هذا العصر ممن سجلوا اسماءهم على منتجاتهم ، وتربطهم به صلة الصانع بأستاذه أو الناسج على منواله ، ويشبه غيبى فى هذا الخزاف ابا القسم مسلم بن الدهان ومدرسته فى العصر الفاطمى .

ولقد كشفت لنا الحفائر فى منطقة الفسطاط وفى انحاء اخرى من القاهرة ، عن عشرات من القطع الخزفية الجميلة تحمل اسم هذا الخزاف النابه ، ويضم متحف الفن الاسلامى بالقاهرة مجموعة طيبة من منتجاته ، ويتوزع الباقى فى عدد كبير من المتاحف العالمية ضمن مجموعات الخزف المصرى بها . وبالرغم من ندرة المعروف من تحفة الكاملة ، فان العدد الكبير من اجزاء الاوانى التى تحمل توقيعه تمدنا بمعلومات كافية عن هذا الخزاف واسلوبه الفنى ، وتكشف لنا عن مدى تأثر الخزف المصرى فى هذه الفترة باشكال وزخارف اوانى البورسيلين الصينى التى كانت القاهرة تستورد كميات كبيرة منها فى هذا العصر ، وكانت ترد اليها رأسا من بلاد الصين عن طريق البحر .

وقد أدى الاقبال على استيراد هذه الاوانى الصينية وشغف سراة القوم الى اشعال جذوة المنافسة فى صدور الخزافين المصريين فانتجوا اوانى لطيفة قلدوا فيها أشكال اوانى البورسيلين ورقة جدرانها وزينوها بزخارف ورسوم جميلة يغلب عليها اللون الازرق على أرضية بيضاء تحاكى الرسوم والزخارف الصينية ، وغطوا هذه الاوانى بطلاءات زجاجية شفافة رقيقة غاية فى الرونق والاتقان .

وتبين لنا منتجات خزافنا غيبى بن التوريزى ومدرسته ، كيف استطاع الخزافون المصريون فى هذه الفترة مجاراة اسلوب العصر فى صناعة الاوانى وزخرفتها ، ومنافسة اوانى البورسيلين الصينى مع الاحتفاظ باصالتهم الفنية وطابعهم المصرى . وقد قاد غيبى الخزاف هذا الاتجاه ونجح الى حد كبير فى أن يجعل من منتجاته مع زملائه سلعة رائجة تنافس الاوانى المستوردة من انواع البورسيلين الفاخر .

وينتسب هذا الخزاف في توقيعه أحيانا الى توريز فيكتب اسمه (غيبى بن التوريزى) او (غيبى التوريزى) وتوريز او تبريز مدينة فى شمال غربى ايران وينتسب على قطع اخرى الى الشام فيذكر اسمه (غيبى الشامى) وربما كانت عائلته اصــلا من تبريز ثم أقامت فترة فى الشـــام قبل قدومهـــا الى القـــاهرة .
وقد تصدر غيبى صناع الخزف المصرى فى هذه الفترة الدقيقة من تاريخ هذه الصناعة ، وكان هذا الفنان يوقع احيانا باسمه فقط (غيبى) على قطع كثيرة ، والراجح انه اكتفى بذكر اسمه مجردا بعد أن ذاعت شهرته واقبل الناس على شراء منتجاته . ثم نجده يوقع بحرف (غ) فقط وهو الحرف الاول من اسمه ويضع تحته ثلاث نقط متجاورة فى وضع افقى اشارة الى نقطتى الياء ونقطة الباء فى اسمه ونجده أحيانا يكرر حرف الغين عدة مرات على قاعدة الآنية فى وضع زخرفى . وعلى بعض قطع أخرى نعتقد أنها من منتجاته ، نجد تقليدا للاختام والعلامات الصينية وتزخرف هذه القطع رسوم دقيقة على الطراز الصينى ، وقد بلغت دقة المحاكاة فى هذه القطع درجة يصعب معها تمييزها عن نظيراتها من قطع البورسيلين الاصلى .

ومن الزخارف المتوارثة التى استعملها غيبى فى زخرفة بعض أوانيه تقسيمات هندسية اشعاعية تخرج من دائرة صغيرة او وريدة فى مركز الاناء ، وتنتهى بحافته مكونة قطاعات مثلثة الشكل تملؤها زخرفة «دقماق» (تشبه حرف Y مكررا) وافرع نباتية (ارابسك) وزخرفة تشبه قشر السمك ذات نقط وكتابات نسخية ، وذلك على التبادل وتملأ الارضيات نقط رفيعة او خطوط صغيرة على شكل تهشيرات . وهذا النوع من الزخارف الهندسية والنباتية شديد الشبه بأسلوب خزاف آخر ربما يسبق غيبى قليلا فى التاريخ هو (الأستاذ المصرى) من حوالى منتصف القرن ١٤ م ، وشاع فى منتجاته استخدام هذه التصميمات الاشعاعية المزخرفة . ومن الزخارف النباتية فى منتجات غيبى والتى نجدها ايضا عند (الاستاذ المصرى) رسم الشجيرة المبسطة ذات اوراق مخروطية الشكل على كل منها ثلاث نقط سميكة فى وضع هرمى ، ورسم الشجيرة واوراقها نجدها محجوزة بالأبيض على أرضية زرقاء اللون ، ويحيط بها اطار دائرى على شكل جديلة . وهنا نجد زخارف تقليدية متوارثة منذ القرن ١٢ الميلادى ، وربما قبل ذلك منذ العصر الفاطمى كالتقسيم الاشعاعى فى الزخرفة .

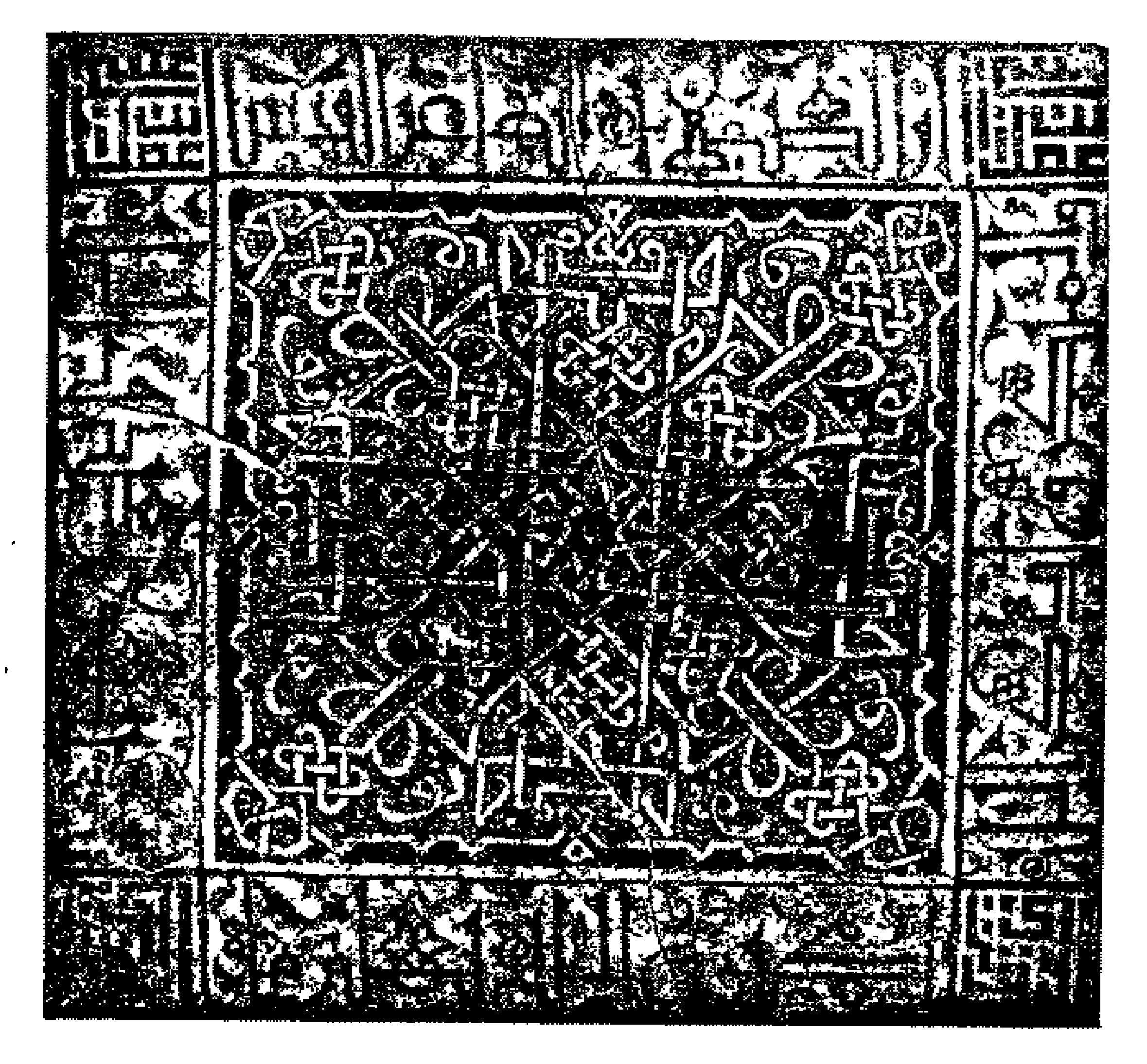
وتشبه هذه الرسوم والزخارف الاشعاعية عند غيبى والاستاذ المصرى رسوم الاوانى المعدنية المكفتة بالفضة من هذا العصر .

ومن الرسوم النباتية الاخرى عند غيبى رسم ثمرتين من ثمار الرمان او الخوخ وسط أفرع وأوراق نباتية قريبة من الطبيعة نوعا ، وقد شاع فى رسوم

اوانى البورسيلين الصينى مثل هذه الزخارف النباتية ، لا سيما فى عصر الامبراطور الصينى (شوان ته) Hsuan Tê (١٤٢٦ ــ ١٤٣٥ م) (آرثرلين ، الخزف الاسلامى الاحدث ، ص ٣١) وكذلك نجد فى زخارفه رسوما لنباتات مائية على الطراز الصينى بشكل باقة لطيفة . اما رسوم الطيور عنده فنجد منها رسم طائر كالاوزة أو الببغاء تعدو وبعضها ينظر الى الخلف وحولها أفرع نباتية تخرج منها ازهار لوتس كبيرة او تتدلى منها ثمار الرمان . ومنهذه الطيور ايضا رسم طائر كالدجاجة الروميةورسم الطاووس ، وكذلك نجد رسم باز ينقض على اوزه.ورسوم الطيور عنده نجدها خليطا من رسومها التقليدية المعروفة فى الخزف المصرى وبعض الرسوم المقتبسة عن رسوم الطيور فى البورسيلين الصينى . ومن الطيور الخرافية التى اقتبسها عن رسوم البورسيلين رسمطائرالرخ أوالعنقاء ، (Phoenix) ونجده هنا مرسوما بأسلوب تخطيطى جميل وقد جعل بعض أجزائه كالذيل على شكل زخرفة نباتية عربية مزهرة (ارابسك) وقد أمسك فى منقاره سمكة مبسطة . هذا فضلا عن رسوم طيور برقبات طويلة كالبجع وبط تخرج من صدره سحب صينية واوز طائر.ورسوم الأسماك عنده نجدها متلاحقة كأنها تسبح مرسومة بأسلوب قريب من الطبيعة وبعضها الاخر مرسوم بأسلوب زخرفى مبسط .

ومن الرسوم الحيوانية فى طراز غيبى رسم الثور أوالغزال الراقد تحت فرع نباتىمزهر ، وعلىظهره يقفاو يحوم طائر صغير كالعصفور . واحيانا نجد هذا الحيوان يرسم محورا فنرى فيه تعبيرا عن الحيوان الخرافى الصينى المسمى بالكيلين . (Ch'ilin) ومن الرسوم الحيوانية ايضا رسم الحصان يفر مذعورا وهو ينظر الى الخلف .

واحيانا يظهر تاثره بالزخارف الصينية فى الرسوم الادمية فعلى احدى القطع المشهورة نجد رسم سيدة جالسة وفوقها بقية رسم شبه ملاك أو شخص بجوار حبال مشدودة وقد ظن البعض (ارمان آبل : غيبى والخزافين المصريين الكبار ، ص ١٦ شكل ٩٩) ان هذا الرسم ربما كان يمثل منظرا دينيا مسيحيا للبشارة وأنالرسم للسيدة مريم وللملاك جبريل، غير أن هذا الاستنتاج يحمل هذه الرسوم الصينية الطراز اكثر مما تعنى ، فالثابت أن الرسوم الادمية ورسوم القديسين والشخصيات الخارقة ايضا منتشرة فى زخارف البورسيلين فىهذا العصر، وتزخر بها المعتقدات والاساطير الصينية . ولهذا نرجحأن غيبى نقل هذا الرسم من احدى اوانى البورسيلين المستوردة . كذلك نجد رسم شخص خرافى عبارة عن رجل يجلس على كرسى مرتفع وله رأس حيوان ويمسك فى يديه جسمين مكورين وقد أطلق الأستاذ (آابل) على هذا الرسم تسمية (الشيطان والذهب) ونرجح أن هذا الرسم الخرافى أيضا منقول عن



شكل ٢١ — بلاطة من الخزف عليها اسم غيبى بن التوريزى — حوالى النصف الثانى من القرن الثامن الهجرى ١٤ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

أحد الرسوم الصينية أو متأثر بها (المرجع السابق ص ١٥ شكل ٩٨) .

اما الكتابات فى زخارف خزافنا غيبى فتمثل القمة فى الاتقان والجمال مما يدل على انه كان خطاطا ماهرا ايضا وتكشف عن ذلك النصوص الجميلة المكتوبة بالخط الكوفى المزخرف وخط الثلث المضفور والتى تزين بلاطة كبيرة مربعة الشكل محفوظة بمتحف الفن الاسلامى (رقم ٢٠٧٧) . ويزخرف اطارها المربع آية قرآنية مكتوبة بخط كوفى باسلوب زخرفى بديع نعرفه فى العصر المملوكى ، وتزخرف الحروف فيها لواحق وزخارف نباتية وجدائل لطيفة التكوين ونص الاية :

« ان الصلاة تنهى عن الفحشــاء والمنكر ولذكر الله اكبر والله يعلم ما تصنعون ٠٠ صدق الله » ٠

وفى اركان الاطار أربعة مربعات صـــغيرة نجد فى المربعين العلويين منها عبارة « عمل غيبى ابن » وفى السفليين كلمة « التوريزى » وهذه العبارات مكتوبة بالخط الكوفى المربع ، وهذا النوع من الخط المملوكى متأثر فى تربيع حروفه وترتيبها داخل مربعات او نحوها باشكال الكتابات الصينية والتى نراها فى أختام مربعة او مستطيلة على قيعان اوانى البورسيلين الصينى ٠ واذا تركنا الكتابات الجميلة فى الاطار ، نجد الفنان فى الساحة الوسطى يستخدم عبارة لطيفة يمكن قراءتها (توكلت على خالقى) يكررها ويكتبها بخط الثلث فى أسلوب زخرفى رائع تتقابل حروفها طردا وعكسا ، وتنتهى قوائم حروفها باشكال جدائل تتشابك وتتقاطع مكونة زخارف هندسية دقيقة تتوسطها زخرفة نجمية فى مركز البلاطة والكتابات فى الساحة الوسطى محجوزة بالابيض على ارضية زرقاء اللون بعكس الكتابات فى الاطار ٠ وقد نجح الفنان غيبى بمهارته فى استعمال أنواع من الخطوط الزخرفية المختلفة ، وتفهمه للغة الالوان ، وحذقه للتصميمات الزخرفية البديعة واسرار صناعة الخزف ــ نجح فى أكساب هذه اللوحة طابعا فريدا من الرشاقة والجمال (شكل ٢١) ٠

ومن كسر الخزف التى تحمل توقيعه ما يزينه كتابات لطيفة بخط الثلث المملوكى تحوى عبارات مسجوعة لعلها عبارات دعائية او نحوها تقوم وسط زخارف نباتية قريبة من الطبيعة من أفرع واوراق وازهار ٠

ومما تقدم يتضح لنــا اسلوب غيبى فى الزخرفة ، فنجد بعض موضوعاته وزخارفه من النوع التقليدى الذى يمكن تتبع تطوره فى زخارف الخزف المصرى ، ويتصل كذلك بالاساليب الفنية التى ازدهرت فى بلاد اسلامية أخرى كايران فى صناعة الخزف وزخرفته ، وكذلك نجد ميلا كبيرا واهتماما باقتباس موضوعات وزخارف صينية الطراز لاكساب اوانيه مظهر اوانى البورسيلين الصينى المستوردة ٠ وكذلك نجح الخزاف فى ابتكار زخارف خاصة به قلده فيها كثير من خزافى هذا العصر ٠

وقد استخدم غيبى فى معظم رسومه وزخارفه اللون الازرق الزاهى على ارضية بيضاء ناصعة ، تحت طلاء زجاجى شفاف ، ونجده يستعمل ألوانا متعددة فى بعض زخارفه ٠ وقد دفع هذا بعض مؤرخى الفنون الاسلامية الى الاعتقاد بأنه من المرجح أن مصنعه استمر فى انتاجه مدة طويلة فى القرن الخامس عشر الميلادى وربما حتى اوائل القرن السادس عشر ٠ وذلك لاستعماله

ضمن الوانه المتعددة اللون الاخضر الباهت والاصفر القاتم والاحمر الداكن ، التى تمثل حلقة اتصال بين منتجاته وبين اوانى وبلاطات الخزف المنسوب الى دمشق فى العصر العثمانى • (آرثرلين : الخزف الاسلامى الاحدث ، ص ٣١) •

ولا شك عندنا ان هذا المصنع قد استمر فى انتاجه لفترة طويلة فنجد تحفا جميلة من الخزف تحمل توقيع (ابن الغيبى التوريزى) ، ويضم متحف المتربوليتان فى نيويورك مشكاه رائعة من هذا النوع تزخرفها كتابات بخط الثلث بحروف كبيرة محجوزة بالابيض على أرضية مغطاة باللون الاسود ، ويزخرف هذه الارضية ويخفف من لونها رسوم نباتية من أفرع حلزونية دقيقة متشابكة يتخللها على أسفل البدن والقاعدة رسوم ازهار لوتس على الطراز الصينى ، وكذلك رسمت نقط الكتابة على هيئة وريدات أو شموس صغيرة . وتبدو هذه الزخارف النباتية الدقيقة البيضاء المكشوطة بسن رقيع فى اللون الاسود كزخارف الوشى الجميل يطرز الرداء • وتمثل هذه التحفة الفريدة نموذجا لاسلوب وزخارف الخزف المصرى فى القرن الخامس عشر الميلادى الذى نجد مثيلا له فى خزف ايران ايضا • هذا والثابت ان خزافين من ايران والعراق ، قد هاجروا مع من هاجر الى الشام ومصر من الصناع وغيرهم ، فرارا من غزو المغول لشرق العالم الاسلامى فى القرن الثالث عشر الميلادى ، واستمرت هجرتهم الى الشام ومصر اثناء حروب سلاطين المماليك مع هؤلاء التتار التى استمرت حتى عصر الناصر محمد بن قلاوون . وقد وجد هؤلاء الصناع فى القاهرة مستقرا ومأمنا ولقوا تشجيعا كبيرا من حكام ذلك العصر . وتحدثنا المراجع التاريخية عن احتلال التتار لمدينة تبريز سنة ١٣٠٣ فى عصر الناصر محمد بن قلاوون فى زحفهم نحو دمشق ، ولعل اسرة غيبى ان صحت نسبته الى تبريز قد هاجرت منها فى ذلك الوقت الى الشام ثم الى القاهرة •

ومهما يكن من أمر فلا شك أن غيبى قد حظى بتقدير كبير فى عصره ، وراجت بضاعته وذاعت شهرة أوانيه الى درجة حفزت معاصريه من الخزافين على تقليده وترسم خطاه واقتباس زخارفه ، مما جعل لهذا الخزاف مكانة عظيمة فى حياة القاهرة الفنية •

بنو المعلم

الدكتور حسن الباشا

اهم ما يعنينا فى هذا البحث ان نسلط الاضواء على أسرة مصرية عرفت ببنى المعلم اشتغلت بالتصوير فى بداية العصر الفاطمى ، ونبغت فيه ، وكشفت بعض جوانب هذا الفن · وأنجزت فيه اعمالا اعتبرها المصورون فى عصرهم من العجائب · كما تتلمذ عليهم مشاهير المصورين الذين نقلوا عنهم أسلوبهم ، وساروا على نهجهم ، بحيث يمكن ان نقول انهم اسسوا مدرسة فنية اسلامية فى مصر الفاطمية كان لها فضلها فى ازدهار التصوير فى هذا العصر ·

وقد جاء ذكر بنى المعلم فى خطط المقريزى عند الكلام عن جامع القرافة الذى بنته السيدة تغريد زوجة الخليفة المعز وأم العزيز فى الطرف الجنوبى الغربى من القرافة اى فى جنوبى شرقى القاهرة القديمة ، والذى صار يعرف فيما بعد باسم جامع الاولياء ثم صار يطلق على بعض بقاياه فى عهد على مبارك اسم حوش الاولياء او حوش ابو على ·

واشار المقريزى الى ما كان يزوق سقوف هذا الجامع كلها وحناياه وعقوده من زخارف وصور ملونة اسهم فى عملها بنو المعلم المصريون ·

ووصلنا وصف احدى روائع بنى المعلم فى هذا الجامع وهى انهم رسموا فى قنطرة قوس صورة ستارة مدرجة بدرج وذات عمد مختلفة الالوان ، وقد ابدعوا فى هذا الرسم بحيث كانت أجزاء الستارة تبدو للناظر اليها اذا وقف فى احد المواضع كأنها بارزة على هيئة مقرنص ، واذا نظر اليها من موضع آخر كأنها مسطحة لانتوء فيها ·

وقد اذهل هذا العمل كثيرا من المصورين الذين حاولوا استكناه سره ، وبذلوا الجهد فى تقليده ، ولكن دون جدوى ·

ويتضح من وصف الصورة ان بنى المعلم توصلوا الى معرفة بعض حيل المنظور والتلوين،وانهم استغلوا هذه الحيل فى التمويه وخداع النظر ، وفى التعبير عن العمق والبروز ، او ما يسمى فى المصطلح الفنى بالبعد الثالث ·

ومن المحتمل ان بنى المعلم قد تعلموا التصوير على يد ابيهم الذى يرجح انه اشتهر بلقبه « المعلم » والذى ظل ابناؤه ينسبون اليه ·

ومن المعروف ان « المعلم » لقب كان يطلق على مهرة الفنانين والصناع ، وقد اطلق فى كتابة اثرية على صانع شمعدان كبير من البرونز صنع فى سنة ٧٣٠ هـ (١٣٣٠ م) للامير قوصون فى عصر الملك الناصر محمد ونقل الى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة من مدرسة السلطان حسن .

ونظرا الى ان بنى المعلم كانوا فى اوج مجدهم الفنى عند بناء جامع القرافة فى أواخر القرن الرابع الهجرى « ١٠ م » فاننا نستطيع ان نرجعهم الى بداية العصر الفاطمى أى الى النصف الثانى من القرن الرابع الهجرى « ١٠ م » ومن ثم يمكن اعتبارهم من أهم من وضعوا أسس التصوير الفاطمى .

وقد خلف بنو المعلم مدرسة فنية كان على راسها تلميذان لهم يعدان من اعظم المصورين المصريين فى العصر الفاطمى : هما الكتامى والنازوك ، ولم نعثر حتى الان على اشارة الى اى عمل من اعمال النازوك غير اننا اسعد حظا بالنسبة الى زميله الكتامى .

ويستدل من اسم «الكتامى» انه من جماعة الكتاميين الذين قدموا من المغرب مع الفاطميين ، وكانوا عماد دولتهم وعصب جيشهم وكان زعيمهم أمين الدولة ابن عمار أول من اسندت اليه الوساطة فى عهد الحاكم بأمر الله .

واذا لاحظنا ان الكتامى قد تتلمذ على بنى المعلم الذين ذاع صيتهم فى النصف الثانى من القرن الرابع الهجرى « ١٠ م » كما اشرنا الى ذلك من قبل جاز لنا ان نقرر انه من المرجح ان الكتامى قد عاش فى اواخر القرن الرابع الهجرى وأوئل القرن الخامس « ١٠ ــ ١١ م » .

وليس من شك فى أن الكتامى قد ورث عن بنى المعلم خبرتهم باسرار الالوان واستخدامها فى خداع النظر ، والتعبير عن العمق والبروز . وقد وصلنا انه رسم فى دار النعمان بالقرافة صورة تمثل يوسف الصديق عاريا فى الجب وجاء أنه رسم هذه الصورة بحيث كان يخيل لمن ينظر اليها كأن يوسف فى داخل الجب مغســـلا .

وقد استطاع الكتامى ان يحقق هذا الهدف وأن يموه على المشاهدين بواسطة الالوان:ذلك انه رسم يوسف باللون الابيض والجب باللون الاسود ، وربما استخدم ايضا لتحقيق ذلك بعض حيل المنظور .

وبالاضافة الى ما يقدمه وصف هذه الصورة من دليل على التقدم الذى أحرزه الكتامى فى فن التصوير ، فانها تشير فى الوقت نفسه الى الحرية التى كان يتمتع بها المصورون فى ذلك العصر ولا سيما من حيث السماح لهم بتصوير المـــراة .

وربما كانت هذه الحرية هى التى مهدت لازدهار التصوير فى حوالى منتصف القرن الخامس الهجرى « ١١ م » حين ولى الوزارة ابو محمد الحسن اليازورى من سنة ٤٤٢ هـ الى سنة ٤٥٠ هـ « ١٠٥٠ — ١٠٥٨ م » .

وكان اليازورى من رعاة الفنون ، وبخاصة فن التصوير وكان ذواقة للصور ، حريصا على اقتنائها واتخاذها على اثاثه وأدواته وكان يجالس المصورين ويشترك فى مناقشاتهم ويجزل لهم العطاء .

وكان اليازورى ينفق المبالغ الطائلة على التحف المزوقة بالصور ، ذكر المقريزى انه انفق ٣٠٫٠٠٠ دينار ليصنع له خيمة كبيرة سميت بالمدورة الكبرى وقد اشتغل فى صنعها ١٥٠ صانعا وفنانا طيلة تسع سنين . وكانت هذه الخيمة تتكون من ٦٤ قطعة ويبلغ محيطها ٥٠٠ ذراع وكانت تزخرفها صور الحيوانات والطيور وغيرها من الرسوم والزخارف .

وتذكرنا هذه الخيمة الكبيرة المزخرفة بالصور بفسطاط سيف الدولة ابن حمدان الذى كان يزدان بصور كثيرة من بينها صور مناظر طبيعية وحيوانات وطيور ، وكذلك صورة تمثل الامبراطور البيزنطى ورجاله أسرى بين يدى الحاكم العربى ، وقد وصف المتنبى هذه الصور فى بعض قصائده بقوله :

عليهـــا رياض لم تحكها ســحابة
واغصـــان دوح لم تغـنّ حمائمــه

وفوق حواشى كــل ثــوب موجــه
من الدرســمط لم يثقبــه ناظمـــه

تـــرى حيـــوان البر مصطلحا بـــه
يحـــارب ضـــده ضـــده ويســـالمه

اذا ضربتـــه الريـــح مـــاج كانـــه
تجـــول مذاكيـــه وتنـأى ضراغمـــه

وفى صـــورة الرومى ذى التـــاج ذلة
لا بــلغ لا تيجـــان الا عمـــائمـــه

تقبــل افـــواه المــلوك بســـاطه
ويكبر عنهـــا كمه وبراجمـــــه

قيــاما لمن يشــفى من الداء كيــه
ومن بين اذنى كــل قــرم مواســـمه

قبائمهـــا تحت المـــرافق هيبـــة

وانفــذ ممـــا فى الجفــون مزائمـــه

وفى عصر اليازورى انتقلت زعامة فن التصوير الى مصــور مصرى يسمى « القصير » وكان فنانا قديرا بارعا فى فنه ، خبيرا باسراره واصوله ٠

وكان من الطبيعى ان يحظى القصير برعاية اليازورى وان يقوم باداء بعض الصور له ، غير ان القصير كان فنانا معتدا بفنه ومهارته ، بحيث خيل الى اليازورى انه صار يتغالى فى تقدير اعماله ، ويشتط فى اجرها مما اسخطه عليه ، ودفعه الى البحث عن وسيلة تساعده على التخفيف من غلوائه ، وهدى اليازورى تفكيره الى دعوة ابن عزيز المصور العراقى الى مصر ، وكان أعظم مصورى العراق فى ذلك الوقت حتى ان المقريزى جعل مكانته فى التصوير فى مستوى مكانة ابن البواب فى الخط كما شبه القصير بابن مقلة .

وبقدوم ابن عزيز الى مصر احتدمت المنافسة بين المصورين العظيمين ، وكان اليازورى كثيرا ما يجمع بينهما فى مجلسه ويحرضهما على التبارى . وحدث فى احد مجالس اليازورى أن اعلن ابن عزيز ـــ متحديا القصير ـــ انه يستطيع ان يرسم راقصة على حنية ، بحيث تبدو لمن ينظر اليها كانها خارجة منها ، فاجابه القصير بانه يستطيع بدوره أن يرسمها كانها داخلة فيها .. وازاء تعجب الحاضرين ورغبة اليازورى اشترك المصوران فى المباراة . وحقق فعلا كل من المصورين ما وعد به .

ويستدل من الطريقة التى استخدمها القصير المصرى انه استعمل نفس اللونين اللذين استخدمهما الكتامى من قبله فى صورة يوسف فى الجب وهما الابيض والاسود مما يثبت استمرار مدرسة بنى المعلم وتقاليدهم التى تعلمها منهم الكتامى والنازوك ثم ورثها القصير من بعدهما ٠

والحق ان اعتماد كل من القصير المصرى وابن عزيز العراقى على الالوان فى سبيل التعبير عن العمق والبروز يدل بوضوح على وحدة التقاليد الفنية فى العالم العربى مصره وعراقه وكما ان استدعاء الوزير المصرى لمصور عراقى وترحيب المصريين به فى بلدهم يدل على قوة الصلة بين الشعب العربى مهما اختلفت الاقطار والمذاهب ٠

أما موقف القصير المصور المصرى من الوزير اليازورى من حيث مبالغته فى تقدير قيمة اعماله له فيدل على ان المصورين المصريين فى ذلك العصر صاروا يعتدون بأنفسهم ويفخرون بانتاجهم الفنى وهذا من علامات النهضة الفنية فى مجال التصوير فى هذا العصر ٠

وليس من شك فى ان كل هذه الظروف قد ادت الى ازدهار التصوير ازدهارا ظهر أثره فيما وصلنا من تحف فنية فاطمية لا سيما من الخزف والخشب (شكل ١٩ و ٢٠ و ٤٠) .

ولسوء الحظ لم يحتفظ الزمن لنا بأى عمل فى مجال التصوير الحائطى يمكننا نسبته الى بنى المعلم أو تلاميذهم من المصورين الذين وردت نتف من أخبارهم فى المؤلفات الادبية والذين تخصصوا فى زخرفة الجدران وتزويقها وان كان قد وصلنا صور جدارية قليلة مجهولة الصانع ·

والواقع ان ندرة الصور الجدارية ظاهرة عامة فى الفن الاسلامى سواء فى العصر الفاطمى أو فى غيره من العصور ·· ولكن لا يجوز تفسير ذلك بأن المسلمين لم يعرفوا هذا النوع من الصور او لم يقبلوا عليها ، وانما يرجع السر فى ذلك الى أنهم اتخذوا هذه الصور فى مبان كانت بحكم طبيعتها معرضة للاندثار بمرور الزمن ذلك انه من المعروف أن التصوير قد حظر من سحول المساجد وغيرها من العمائر الدينية الاسلامية وذلك لما وقر فى نفوس المسلمين من وجوب ابعاده عن معتقداتهم الدينية خشية الانحراف الى الوثنية ، وذلك على عكس الحال فى الديانات الاخرى التى كان أهلها يرحبون باتخاذ الصور فى عمائرهم الدينية بحيث صارت هذه العمائر الدينية كالمعابد البوذية والكنائس المسيحية مثلا أشبه بمتاحف لكثرة ما يزخرفها من صور ترجع الى عصور مختلفة ·

أما المسلمون فقـــد اقتصروا على زخرفة العمائر غير الدينية كالقصور والحمامات وهذه ــ على عكس المبانى الدينية ــ اكثر عرضة للتغيير على مدى الزمن ، بحيث تفقد معالمها القديمة أو تزول تماما من الوجود ويحل محلها غيرها فى المدن التى يقدر لها أن تظل مأهولة فترة طويلة من الزمن ·

ومن هنا كان من الطبيعى الا يتبقى لدينا الا القليل النـــادر من الصور الجدارية الاسلامية ولم يصلنا هذا القليل النادر بفضل الرغبة فى المحافظة على المبانى التى يزخرفها بل على العكس بفضل اهمالها وخرابها ·

وتنطبق هذه الحالة تماما على الصور الجدارية التى وصلتنا من هذا العصر وهى الوحيدة التى بقيت لنا من العصور المصرية الاسلامية كلها ·

وقد عثر على هذه الصور فى سنة ١٩٣٢ اثناء حفائر اثرية اجريت بجوار ابى السعود جنوبى القاهرة اذ كشف عن انقاض حمام فاطمية يشتمل بعض حنايا جدرانها على صور تطرق التلف اليها مرسومة باللون الاحمر والاسود

ويتفق علماء الاثار والفنون على ارجاعها الى القرن الرابع او الخامس الهجرى (١٠ ـ ١١ م) وقد تم نقل هذه الصور الى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة ٠



شكل ٢٢ ـ صورة مائية على الجص من انقاض حمام بجوار ابى السعود بالقاهرة حوالى القـرن الخامس الهجرى ـ ١١ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

وأكمل هذه الصور واحسنها حفظا صورة تمثلشابا يقعد متربعا وقد امسك بيده اليمنى كاسا وهويلبس رداء تزينه حليات منزخرفة نباتيةحمراء اللون، وحول كل من عضديه شريط وعلى رأسه عمامة ذات طيات وحول الرأس هالة مستديرة ويضع الشاب حول ظهره وشاحا يخرج طرفاه من تحت الابطين وينثنيان الى اسفل مع التعلق فى الهواء ويتدلى من رأس الشاب خصلتان من

الشعر احداهما فى الخلفوالاخرى فى الامام وجسم الشاب فى وضعة ثلاثية الارباع . ويحف بالحنية كلها شريط من الكور على هيئة عقد (شكل ٢٢) .
والى جانب هذه الصورة استطاع العلماء استخلاص بعض صور اخرى محطمة من المبنى المتهدم نفسه : منها جزء من صورة يمثل رأس شاب يلتفتالى اليسار ، وآخر يمثل سيدة تتدلى عصابة رأسها الى اليمين .. وصورة فى حنية صغيرة تمثل طائرين متقابلين يكاد منقاراهما أن يتماسا وبينهما زخرفة تتألف من اوراق نباتية ·

ومنالمسلم به ان هذه الصور الجدارية التى عثر عليها فى احدى الحمامات الشعبية لا يمكن أن تتخذ وحدها مقياسا صحيحا لما بلغه فن التصوير الحائطى فى ذلك العصر من تقدم ، ولكنها على كل حال مثال منعدم النظير من هذا النوع من التصوير الفاطمى الذى اسهم فى ارساء قواعده بنو المعلم وتلاميذهم ·

محمد بن سنقر

حسين عبد الرحيم عليوه

يعد الصانع محمد بن سنقر من أشهر صناع المعادن في القاهرة المملوكية وربما ترجع هذه الشهرة الى ارتباطه باسم السلطان المملوكى الناصر محمد ابن قلاوون الذي كان محبا للفن والفنانين ، فقد وصلنا كرسى عشاء معدنى محفوظ بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة يحمل توقيع الصانع محمد بن سنقر واشارته الى انه قام بعمله فى سنة ٧٢٨ هـ (١٣٢٨ م) في أيام السلطان الناصر محمد (شكل ٢٤ ، ١٢٦) .

وتفيدنا دراسة التحف الاثرية التي وصلتنا من صناعة محمد بن سنقر فى القاء الضوء عليه والتاريخ له واستخلاص اهم مميزات اسلوبه الفنى خاصة وان الكتب التاريخية والادبية القديمة لم تتعرض لمثل هذه الدراسة ، ومن هنا كانت دراستنا لصناع القاهرة وفنانيها تعتمد أساسا على ما وصلنا من منتجاتهم الفنية المختلفة .

وقد وصلنا اسم ابن سنقر على تحفتين زودهما بتوقيعه وتتمثل الاولى فى كرسى العشاء المعدنى المكفت بالفضة المشار اليه سابقا ، ويتخذ الكرسى شكلا منشوريا مسدس الاضلاع تعلوه قرصة مسدسة ايضا ويرتكز على ستة ارجل قصيرة ، وزوده الصانع بباب صغير فى أحد جوانبه يفتح على رف داخلى كان يستعمل لحفظ الادوات الصغيرة . ومن الطريف ان نذكر ان الصانع سجل توقيعه فى نص طويل كتب كلماته فى ست مناطق صغيرة مزواة تعلو أرجل الكرسى ويقرأ كما يلى :

« عمل العبد الفقير الراجى عفو ربه المعروف بابن المعلم الاستاذ محمد ابن سنقر البغدادى السنكرى وذلك فى تاريخ سنة ثمان وعشرين وسبعمائة فى ايام مولانا الملك الناصر عز نصره » .

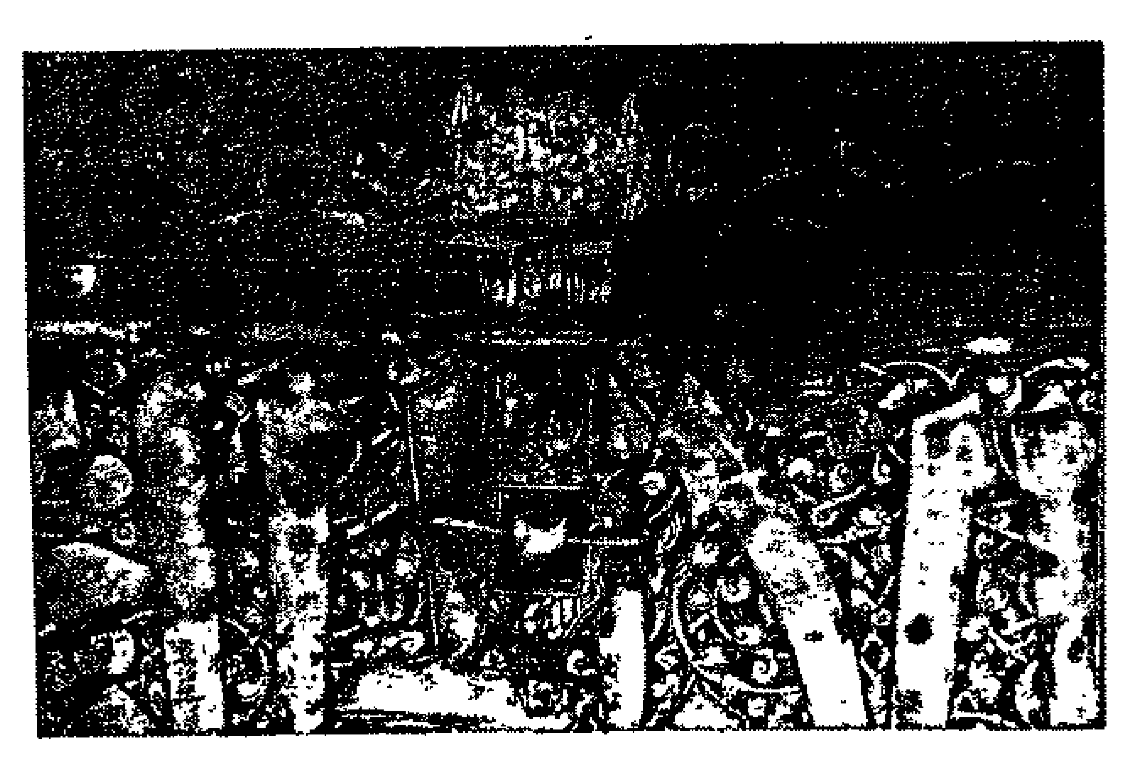
وتشير كتابة التوقيع بهذا الشكل عدة دلالات ربما كان من اهمها رغبة الصانع فى توفير التماثل الزخرفى بين الكتابات التى تزخرف جوانب الكرسى فلم يشأ ان يفسد هذا التماثل بكتابة توقيعه بينها وانما اختار لذلك مكانا منزويا .

والدلالة الثانية لوضع هذه الكتابة فى مكانها اسفل الكرسى ان الصانع اختار هذا المكان فى اسفل ما قدم من عمل وكأنه كاتب مشهور يضع توقيعه فى ختام

رسالته او كتابه ، او كأنه مصور ذائع الصيت يزود تصاويره بتوقيعه الذى يضاعف من اهمية عمله الفنى وربما كان هدف الصانع أيضا ان يكون توقيعه بهذه الصورة محيطا من جميع الجهات بالكرسى الذى قام بعمله ٠

أما التحفة الثانية التى وصلتنا من صنع محمد بن سنقر وزودها بتوقيعه فتتمثل فى صندوق مصحف خشبى مغطى بطبقة من النحاس المكفت بالذهب والفضة ويحتفظ به متحف برلين ، وقد سجل الصانع توقيعه على مفصل قفل الصندوق ، ويقرأ كالاتى (شكل ٢٣) :

« عمل محمد ابن سنقر البغدادى تطعيم الحاج يوسف بن الغوابى » ويتضح من هذا التوقيع ان محمد بن سنقر قام بصنع الصندوق وزخرفته بينما قام الحاج يوسف ابن الغوابى بتطعيم زخارفه بالذهب والفضة ٠



شكل ٢٣ — توقيع الصانع محمد بن سنقر على صندوق مصحف حوالى سنة ٧٢٨ هـ — ١٣٢٨ م (متحف الدولة ببرلين)

وتدلنا هذه التحفة على انالصانع كان يجيد صناعة تصفيح الخشب بتغطيته بطبقة من النحاس المكفت وذلك الى جانب اجادته لصناعة المعادن نفسها وزخرفتها ٠

وتفيدنا دراسة مضمون توقيع الصانع على كرسى العشاء وصندوق المصحف

فى القاء بعض الضوء على تاريخ الصانع وتخصصه المهنى والقابه الوظيفية التى كان يتلقب بها ، ويمكننا القول ان محمد بن سنقر كان وقت صناعته لكرسى العشاء سنة ٧٢٨ هـ صانعا ماهرا تخطى سن الشباب حيث تلقب بالاستاذ ولم يكن يتلقب بمثل هذا اللقب الا الصانع الماهر الذى قطع شوطا طويلا فى صناعته واكتسب خبرة كبيرة فى اسرارها كما لا يبعد أن يكون فى تلقب ابن سنقر بهذا اللقب ما يفيد اشرافه على عدد من الصناع كان يضمهم مصنعه ، وكان يقوم بتدريبهم وتعليمهم اصول المهنة ويشرف على ما يقومون به من اعمال ، كما أن تلقب ابن سنقر فى نفس الوقت بلقب السنكرى يدلنا على تخصصه المهنى فى اعمال السنكرة التى ربما كان يتسع مدلولها فى ذلك العصر ليشمل عددا من الاعمال الحرفية فى مجال الصناعات المعدنية وزخرفتها ٠

ومن جهة أخرى يمكن القول ان محمد بن سنقر كان احد افراد اسرة فنية تخصصت فى صناعة المعادن وزخرفتها وذلك لتلقبه بلقب « ابن المعلم » وربما يشير هذا الى أن والده كان يعمل صانعا للمعادن ايضا وتلقى ابنه على يديه اسرار الصناعة حتى حذقها واصبح من اشهر صناعها فى العصر المملوكى ومما يؤكد هذا شيوع توارث الحرفة الواحدة فى أسرة من الاسر فى العصور الوسطى ولا تزال بعض صوره مستمرة حتى الان فى مجال الصناعات التقليدية أو اليدوية وخير امثلتها صناعات خان الخليلى بالقاهرة ٠

كما يؤكد تخصص اسرة ابن سنقر فى صناعة المعادن المكفتة وصولنا اسم صانع آخر ربما كان ينتمى الى احد فروع هذه الاسرة ، فقد وصلنا اسم الصانع محمود بن سنقر فى توقيعه على دواة معدنية مكفتة بالفضة محفوظة بالمتحف البريطانى ، وقام بصنعها فى سنة ٦٨٠ (١٢٨١ م) ٠

اما عن تلقب الصانع محمد بن سنقر بالبغدادى فانه لا يدل على صنعه لكرسى العشاء ببغداد ، بل يستشف من توقيعه انه قام بصنعه بالقاهرة فى عصر الناصر محمد كما انه من المستبعد أن ينتسب الصانع الى بغداد وهو مقيم بها ، وانما تكون النسبة اليها اكثر ملاءمة عند ابتعاده عنها ومعيشته فى بلد آخر ، وبالاضافة الى هذا لم تكن صناعة المعادن المكفتة بالعراق — فى النصف الاول من القرن الثامن الهجرى (١٤ م) بهذه الفخامة التى تميز بها اسلوب ابن سنقر على كرسى العشاء وذلك لتخريب المغول لمدن العراق وضعف صناعة التكفيت بها منذ منتصف القرن السابع الهجرى (١٣ م) نتيجة لذلك ، كما انه من الثابت تاريخيا وفنيا أن كثيرين من صناع العراق هاجروا منه الى مصر وغيرها من البلدان طلبا للامان ، وانهم وجدوا بمصر ما رغبهم فى الاستقرار ومزاولة اعمالهم بها ، وعلى هذا فان الصانع محمد بن سنقر يعتبر أحد أفراد أسرة فنية

هاجرت من العراق الى مصر حيث زاولت نشاطها فى صنع المنتجات المعدنية المختلفة وزخرفتها ، واحتفظت فى الوقت نفسه بانتسابها الى موطنها الاصلى ·

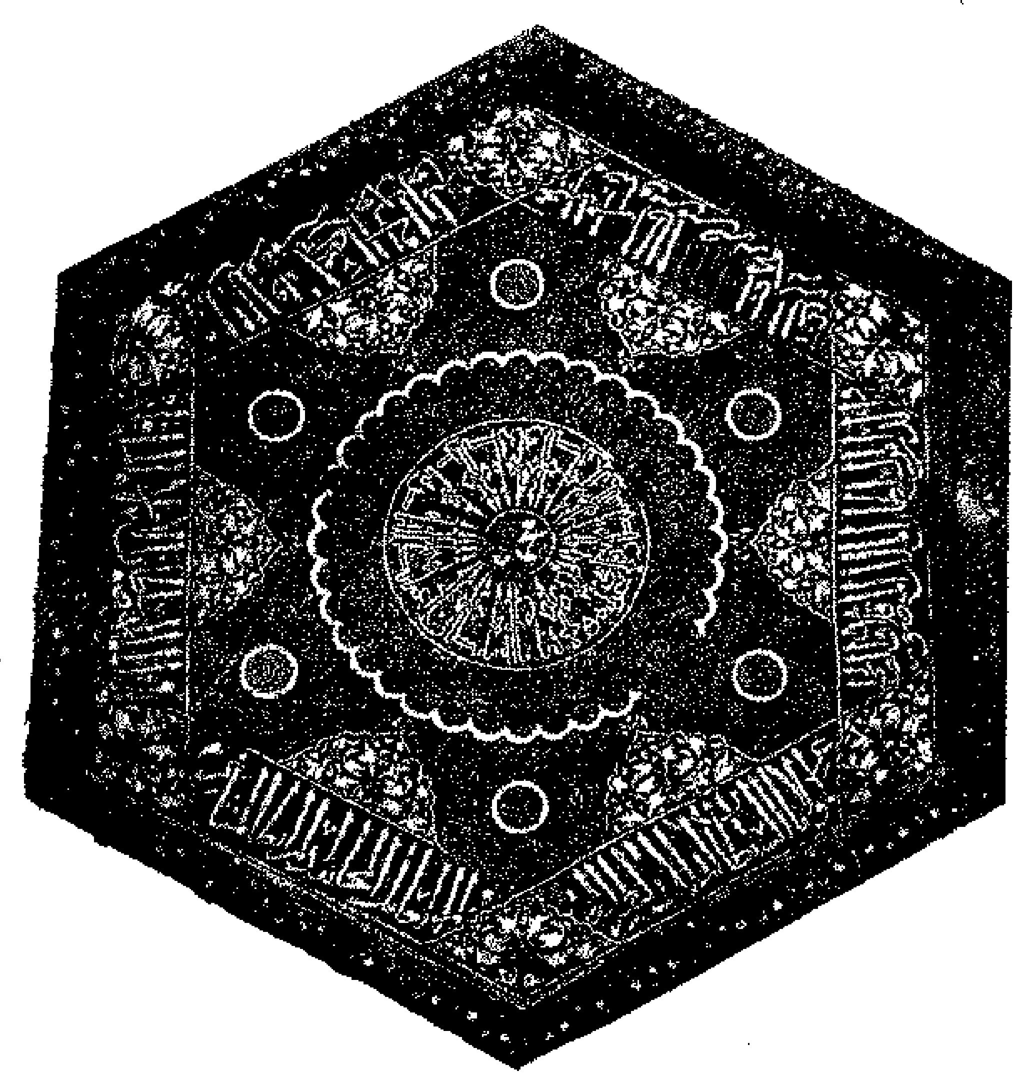
وربما كانت اهم الحقائق التى يمكن أن نستشفها من دراسة مضمون توقيع الصانع على كرسى العشاء ان صياغة التوقيع اتخذت اسلوب الترجمة مما يشير الى انها كتبت على لسان الصانع نفسه وبخط يده ويرى استاذنا الدكتور حسن الباشا انه من المستبعد كتابة ترجمة الصانع بهذه الصيغة بيد شخص آخر غير صاحبها ، ولذلك فمن المرجح كتابة هذا التوقيع بخط يد الصانع محمد ابن سنقر نفسه ويؤيد هذا تشابه اسلوب الخط الذى كتب به التوقيع مع اسلوب كتابات الكرسى الاخرى ، ولهذا يمكننا القول أن محمد بن سنقر كان يجيد الخط الى جانب اجادته لفن صناعة المعادن وزخرفتها ·

وقد تميز الاسلوب الزخرفى للصانع محمد بن سنقر باستعمال معظم الزخارف التى عرفها الفن الاسلامى ، ونجح في استخدام كل منها حسب ملاءمته لشكل التحفة ووظيفتها والمساحة المخصصة على سطحها للزخرفة كما تميز اسلوبه بحسن تنسيق هذه الزخارف ومراعاة الترتيب المتماثل فى توزيعها ، كما تميز بكثرة استخدام الزخارف الكتابية وبطول القوائم فى كتاباته الكوفية وتشكيل نهاياتها بهيئة نصف نخيلية مدببة الطرف (شكل ١٢٤) وربما يرجع ارتفاع قوائم الخط الكوفى الى تاثر الصانع بكتابات الخط الثلث التى كان لها الغلبة فى عصره ، ومن المعروف أن القوائم الطويلة تعتبر احدى الخصائص المميزة للخط الثلث فى العصر المملوكى ، ويتصل بهذه الميزة ما انفرد به اسلوب ابن سنقر من تنفيذ الكتابات الكوفية المورقة والمضفرة باسلوب دائرى مشع على قرصة كرسى العشاء ، فحقق بهذا الاسلوب سبقا لم يحرزه صانع قبله على تحفة من التحف التى وصلتنا كما اتسمت كتابات ابن سنقر بصفة عامة بالتوازن الزخرفى الذى حققته كتابته للحروف الافقية بهيئة مدغمة الى اسفل لتقابل ارتفاع الحروف الراسية الى اعلى ، وتعتبر الكتابات الدائرية المشعة التى نفذها ابن سنقر بالخط الثلث احدى خصائص اسلوبه المميزة التى اصبحت مثلا يحتذيه غيره من صناع المعادن المعاصرين له واللاحقين به (شكل ١٢٦) · ·

أما زخارفه النباتية فتميزت بتنوعها وبطابعها الحى واشتمالها على عدة عناصر زخرفية كان من اهمها زخارف التوريق العربية (ارابسك) التى تراوح عدد فصوص وريقاتها فى اسلوب ابن سنقر بين فصين وثلاثة فصوص ، كما انفرد اسلوبه برسم زهور اللوتس بطريقة زخرفية تتبادل فيها الزهور المعدولة الى اعلى مع الزهور المقلوبة الى اسفل فضلا عن تقاطع الورقتين العلويتين مع

بعضهما ، كما كانت زهرة اللوتس تتكون فى اسلوب أبن سنقر من عدة وريقات تراوح عددها بين ست وثمانى وريقات كان يزودها بتجزيمات دقيقة محزوزة .

ولم يكن اسلوب ابن سنقر اقل حيوية فى زخارف الكائنات الحية التى تمثلت



شكل ٢٤ — كرسى عشاء الناصر محمد — القرص العلوى
سنة ٧٢٨ هـ — ١٣٢٨ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

فى رسوم البط الطائر التى زخرف بها كرسى عشاء الناصر ، وتمثلت حيويتها فى رسمها باعداد كبيرة وفى اوضاع متعددة متقابلة ومتدابرة ، وفى توزيعها زخرفيا داخل مناطق صغيرة محددة (شكل ٢٤ ، ١٢٦) .

وتميزت رسومه الهندسية باستعمال الزخارف المعمارية الى جانب التكوينات الهندسية الاخرى،وتمثلت الزخارف المعمارية فى استعارته لشكل العقدالمدبب

والعقد المفصص وتنفيذهما على كرسى العشاء كما اهتم ابن سنقر باحاطة زخارفه المختلفة باطرات متعددة الاشكال وربما كان ابرزها واكثرها استعمالا لديه الدوائر المتعددة والاطارات الدائرية المفصصة ، وتوزيع هذه الدوائر باسلوب متعامد يتمثل فى تعامد اربع دوائر على دائرة خامسة تتوسطها كما هو الحال فى زخارف بعض حشوات كرسى العشاء (شكل ١٢٦) وزخارف غطاء صندوق المصحف من الخارج .

وبصفة عامة يمكننا وصف الاسلوب الفنى للصانع محمد بن سنقر بانه اسلوب حى متحرك فى كل ما استخدمه من عناصر زخرفية وان تنوعت وحداتها، وبتنفيذه لها جميعا بدقة واتقان تؤكدان استاذيته فى صناعة المعـــادن وزخرفتها .

وهكذا هيأ اســـلوبه الفنى له ان يتصدر اسماء صناع المعادن فى العصر المملوكى بصفة عامة ، وقدر لهذا الاسلوب أن يسود فترة طويلة ويحتذيه كثير من صناع المعادن فى ذلك العصر كما دلت على ذلك المنتجات المعدنية التى وصلتنا منـــه .

سيف الدين قلاوون

الدكتور حسن الباشا

فى يوم الاحد والعشرين من رجب سنة ٦٧٨ هـ (١٢٧٩ م) اجتمع راى أمراء المماليك بالقاهرة على تولية قلاوون سلطنة الديار المصرية وما يتبعها من الاقطار فأجلسوه على كرسى السلطنة وحلفوا له بالولاء والطاعة ، ولقبوه بالملك المنصور ، وأعلن ذلك فى سائر البلاد فتزينت القاهرة ومصر وقلعة الجبل وغيرها ، وبذلك دخل فى تاريخ القاهرة أعظم شخصية حكمت مصر فى عصر المماليك ٠

ويمكننا أن نتوصل الى بعض الحقائق عن قلاوون فى ضوء الالقاب التى كانت تطلق عليه ـ شأنه فى ذلك شأن غيره من أمراء المماليك وسلاطينهم فى ذلك العصر ٠ فهو « سيف الدين قلاوون بن عبد الله التركى الالفى الصالحى » ٠

ولقب « سيف الدين » يسمى فى مصطلح الالقاب بلقب التعريف الخاص او اللقب المضاف الى الدين ، وكان اتخاذ هذا اللقب شائعا بين أفراد الطبقة العسكرية وذلك لاشتماله على لفظة « سيف » وكان قلاوون فعلا من أفراد هذه الطبقة ٠

و « قلاوون » اسمه ويقال انها لفظة تركية معناها « بط » ، ولذلك شاعت رسوم البط فى زخارف التحف التطبيقية التى صنعت فى عصر أسرة قلاوون ولا سيما التحف المعدنية التى ترجع الى عصر الناصر محمد بن قلاوون .

وعبارة « ابن عبد الله » تشير الى أن قلاوون كان مجهول الاب وكان هذا شأن المماليك لانهم كانوا يسترقون أطفالا ويباعون بعيدا عن أوطانهم الاولى ، ولذلك كان يقال للواحد من هؤلاء « ابن عبد الله » فان اباه أيا كان لابد وان يكون عبدا لله ٠

« والتركى » نسبة الى الترك ، وكان قلاوون من القفجاق او القبجاق ، وهم فرع من الترك كانوا يعيشون فى ذلك الوقت بحوض نهر الفولجا فى الروسيا وكان يجلب منه كثير من الرقيق .

« والالفى » نسبة الى الالف دينار ، وكان قلاوون قد اشترى بالف دينار وهذا اللقب يشير الى أنه كان مملوكا قيما له ميزات طيبة ٠

« والصالحى » نسبة الى الملك الصالح نجم الدين أيوب آخر سلاطين الايوبيين فى مصر . وكان قلاوون قد صار من مماليكه البحرية فى سنة ٦٤٧ هـ.

اعظم شخصية مملوكية :

ويعتبر قلاوون فى تاريخ القاهرة أهم سلاطين المماليك لعدة أمور . فمن جهة كان هذا السلطان راس اسرة حكمت مصر والشام وغيرها اكثر من مائةسنة: اذ يبدأ حكم أسرة قلاوون به هو نفسه فى سنة ٦٧٨ هـ وينتهى بالسلطان حاجى فى حوالى سنة ٧٨٤ هـ ، ولم يحكم فى هذه الفترة من خارج أسرة قلاوون غير ثلاثة سلاطين هم كتبغا ولاجين وبيبرس الجاشنكير ، وكانت فترة حكمهم جميعا خمس سنوات فقط ، وكانوا كلهم من مماليك قلاوون نفسه وهذا ينقض الراى القائل بان حكم المماليك لم يعرف وراثة العرش .

ولا شك ان الفضل فى استمرار أسرة قلاوون فى الحكم يرجع فى الدرجة الاولى الى قلاوون والى ما حققه اثناء حكمه من انتصارات خارجية واصلاحات داخلية قوت من تسانه وثبتت دعائم اسرته ، والى ما اتصف به هو نفسه من حميد الخصال .

ومن جهة اخرى يلاحظ أن الدولة الثانية فى تاريخ المماليك وهى دولة المماليك البرجية تنتسب هى الاخرى الى قلاوون وذلك لانه هو نفسه الذى كون هذه الطائفة من المماليك : اذ أفرد من مماليكه ثلاثة آلاف وسبعمائة من الجركس جعلهم فى ابراج القلعـــة وسماهم البرجية وصار يعتمد عليهم فى الحـــرب والادارة . وكان برقوق أول سلاطين المماليك البرجية من أفراد هذه الطائفة .

ومن ثم نجد أن قلاوون قد ترك طابعه على جميع سلاطين المماليك الذين جاءوا بعده سواء من البحرية أو البرجية .

هزيمة منكرة للتتـــار :

ولقد استطاع قلاوون ان يحل المشاكل التى جابهته عقب توليه السلطنة .

وكانت أولى هذه المشاكل خروج الامراء بالشام عليه وعدم اعترافهم بسلطنته ، وكان على رأس هؤلاء سنقر الاشقر نائب الشام الذى ادعى السلطنة فى دمشق وتلقب بالملك الكامل . ولقد اتبع قلاوون ازاءه سياسة تتراوح بين الشدة والملاينة حتى قضى على الفتن وأقر الامن وفرض حكمه على جميع اقطار الدولة .

كما استطاع أن يكسر شوكة المماليك الصالحية والظاهرية وكانوا قد أخذوا يناصبونه العداء ويثيرون له القلاقل ·

وانتهز التتارفرصة الفتن الداخلية فبدأوا يتحرشون بالدولة المملوكية ، ولكن قلاوون استطاع أخيرا أن يهزمهم هزيمة منكرة عند حمص ·

ولقد كانت هذه الموقعة حاسمة حتى أن التتار بعد ذلك اخذوا يتقربون الى قلاوون الذى التزم دائما جانب الحذر ازاءهم ·

غير أن قلاوون لم يلبث أن انتهز قيام بعض الفتن التى ثارت بين التتار فسمح لبعض قواته بالاستيلاء على قلعة قطبيا احدى قلاع آمد واخذها من يد التتار ·

بدء مواجهة الصليبيين :

وجوبه قلاوون بمشكلة خارجية أخرى خطيرة ونعنى بها مشكلة الصليبيين . ولقد بدأ قلاوون حكمه بعقد هدنة مع بعض الصليبيين . غير أن الصليبيين نقضوا الهدنة فأعد قلاوون عدته لمحاربتهم وفى سنة ٦٨٤ هـ هاجم حصن المرقب وأخذه عنوة من الاسبتارية، كما استولى على عدد من قلاع الصليبيين بساحل الشام . وبعد أن استولى قلاوون فى سنة ٦٨٨ هـ على طرابلس وما يتبعها من البلاد لم يبق من بلاد الشام فى يد الصليبيين غير عكا . غير أن القدر لم يمهل قلاوون اذ عاجلته منيته عند خروجه اليها فى سنة ٦٨٩ هـ وترك مهمة فتحها لابنه الاشرف خليل ·

والى جانب هاتين المشكلتين الكبيرتين : مشكلة التتار ومشكلة الصليبيين كان على قلاوون أن يخوض بعض الحروب الاخرى لاقرار الامن فى بلاده وتامين حدودها · ففى سنة ٦٨٢ هـ حارب الارمن واستولى على ديارهم ، وفى سنة ٦٨٥ هـ استولى على الكرك وانتزعها من يد الملك المسعود خضر بن الملك الظاهر بيبرس ، وفى سنة ٦٨٦ هـ أخضع بلاد النوبة بعد أن وجه اليها حملتين ·

علاقات الدولة فى عصره :

ولقد صارت لقلاوون هيبة فى قلوب الولاة فخطب وده ملوك اليمن من بنى رسول ·

وفى سنة ٦٨١ هـ حلف الشريف ابو نمى أمير مكة وولده بالطاعة لقلاوون وتعهد بتعليق الكسوة المرسلة من مصر على الكعبة فى كل موسم ، وان يستمر بافراد الخطبة والسكة باسم السلطان قلاوون ·

وقد حافظ قلاوون على صلات المودة مع الاقطار التى سالمته مثل الدولة البيزنطية وحكومة سيس . وفى سنة ١٨٦ هـ ارسل هدية سنية الى مغول

القفجاق كما ارسل مبلغ الفى دينار لعمارة مسجد القدم وارسل حجارا لنقش القابه عليه وكتابتها بالاصباغ .

كما خطبت وده دول بعيدة مثل سيلان التى ارسلت اليه فى سنة ٦٨٢ هـ كتابا تعرض عليه اقامة علاقات اقتصادية بين البلدين .

وفى سنة ٦٨٧ هـ كتب السلطان قلاوون امانا الى الاكابر ببلاد السند والهند والصين واليمن لمن يختار منهم الحضور الى ديار مصر وبلاد الشام وارسل نسخا منه مع التجار .

وعلى الرغم من مشاغل قلاوون الخارجية فانه لم يهمل الشئون الداخلية فاعتنى بالادارة والاقتصاد . ومن حيث الادارة يذكر ابن تغرى بردى فى النجوم الزاهرة أنه فى عهده ظهرت لاول مرة وظيفة كاتب السر وصارت مستقلة عن الوزارة (الجزء السابع صفحة ٢٩٣ و ٣٣٣) .

ومما يحمد لقلاوون انه الغى كثيرا من الضرائب والمكوس .

وكان قلاوون مولعا بالرياضة وكان اول من ركب الى الميدان للعب بالكرة كما حدث فى عصر قلاوون أسلوب جديد فى اللعب بالرمح .

وجعل قلاوون لمماليكه البرجية زيا خاصا وجعل لكل طبقة زيا متميزا بحيث صارت تعرف طبقة المملوك من زيه (نجوم صفحة ٣٣٢) .

وكان قلاوون صادق الايمان يتقرب الى الاولياء والصالحين ويعمل على ارضائهم وقد حدث اثناء مرض ابنه الملك الصالح على أن طلب من الفقراء والصالحين ان يدعوا له وحينما ابى أحدهم أن يجتمع به بالغ فى ارضائه بل انه حمل اليه مع احد الخدم خمسة آلاف درهم فردها اليه . وفى عهد قلاوون زاد الاحتفاء بكسوة الكعبة ومراسم خروج المحمل واتخذ الاحتفال الهيئة التى استمر عليها بعد ذلك طوال عصر المماليك .

دوره فى الانشاء والتعمير :

ولم تكن أعمال قلاوون المعمارية والفنية باقل أثرا من منجزاته السياسية اذ لا تزال مجموعة مؤسسات تحمل اسمه فى شارع المعز لدين الله الفاطمى . وقد انشأ مجموعة متكاملة من المؤسسات تشتمل على مدرسة وضريح وبيمارستان اى مستشفى ومكتب وسبيل ولم يعرف قبل ذلك غالبا غير الجمع بين المدرسة والضريح كما حدث فى مدرسة الصالح نجم الدين أيوب المواجهة تقريبا لمدرسة قلاوون (شكل ٢٥ و ٢٦) .

وقد حدث الجمع بين المدرسة وضريح المنشيء فى سوريا فى عهد السلطان نور الدين محمود ثم انتقل هذا التقليد الى مصر وانتشر فى عصر المماليك (شكل ٢٥ و ٣٦ و ٤٣ و ٤٩ و ٥١ و ٥٣ و ٦٥ و ١١٨ و ١١٩) .

ويقال أن قلاوون امر بانشاء هذه المجموعة من المؤسسات لما رأى التربة الصالحية اى ضريح السلطان الصالح نجم الدين أيوب . وكانت المدرسة الصالحية تقع خلفه . ولا يزال ايوان منها باقيا حتى اليوم خلف الضريح . ويقال ايضا ان السبب فى انشائها هو البيمارستان ذلك لان قلاوون كان قد عولج وهو امير فى بيمارستان نور الدين محمود بدمشق فنذر أن آتاه الله ملك مصر ان يبنى بها بيمارستان .

وقد اختار قلاوون لمنشآته موقع القصر الغربى الفاطمى وكان به دار تسمى الدار القطبية نسبة الى الاميرة مؤنسة القطبية الايوبية وكانت قبل ذلك من أملاك ست الملك اخت الحاكم بأمر الله (شكل ٧) .

واشترى قلاوون هذه الدار وما يجاورها وعوض سكانها بقصر كان يعرف باسم قصر الزمرد . واسند مهمة الاشراف على العمارة الى علم الدين سنجر الشجاعى . وبدأ هدم الدار القطبية فى ربيع أول سنة ٦٨٢ هـ وبدأت العمارة فى ربيع آخر سنة ٦٨٣ هـ وتمت حسب النص التأسيسى فى جمادى الاولى سنة ٦٨٤ هـ .

ويقول النويرى تعليقا على الفترة الوجيزة التى تم فيها البناء « واذا شاهد الرائى هذه العمارة العظيمة وسمع أنها عمرت فى هذه المدة القريبة ربما أنكر ذلك » .

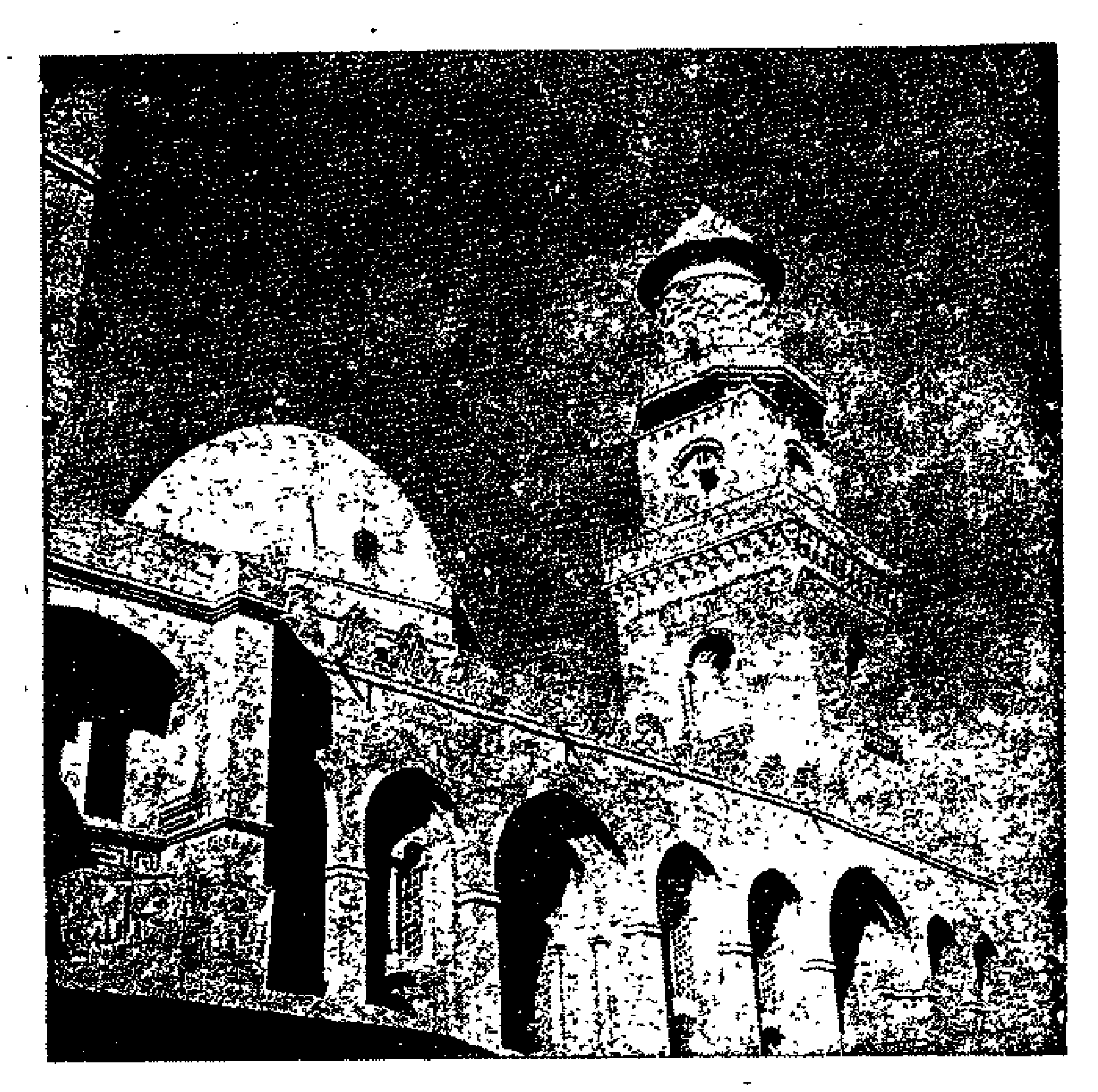
ووقف السلطان قلاوون على هذه المنشآت من املاكه ما يكفى للانفاق عليها وصيانتها وترميم ما يتلف من عمارتها وزخارفها .

وكان احتفاؤه بالمارستان عظيما . وقد جعله فى خدمة الجميع اذ وقفه على مثله ـ أى على مثل السلطان ـ فمن دونه ، وجعل لمن يخرج منه عند برئه كسوة ، ومن مات جهز وكفن ودفن . وعنى بصفة خاصة بتنظيم ادارته .

ورتب فيه السلطان أطباء فى جميع التخصصات وكذلك الصيادلة والمرضين والمرضات والفراشين والفراشات وزوده بالاثاث والادوات والادوية اللازمة ، كما جعل فيه عيادة خارجية ، ويقول النويرى انه باشره مدة من الزمن « فكان يصرف منه فى بعض الايام من الشراب المطبوخ خاصة مايزيد على خمسة قناطير

بالمصرى فى اليوم الواحد للمرتبين والطوارىء غير السكر والمطابيخ من الادوية وغير ذلك من الاغذية والادهان والدرياقات وغيرها » .

وكذلك رتب قلاوون للقبة والمدرسة ومكتب السبيل الموظفين اللازمين وحدد لكل منهم مهامه بكل دقة وعين المرتبات لهم وللمنتفعين من الطلبة ومن الايتام



شكل ٢٥ — جزء من منشآت السلطان قلاوون بالنحاسين ٦٨٤ هـ / ١٢٨٥ م

الذين يتعلمون القرآن فى الكتاب . وزود القبة بخزانة كتب تشتمل على الكثير من المصاحف وكتب التفسير والحديث والفقه واللغة والطب والادبيات ودواوين الشعراء ورتب لها خازنا . ورتب بالمدرسة دروسا للمذاهب الاربعة الشافعية

والمالكية والحنفية والحنابلة وعين لكل مذهب مدرسا وثلاثة معيدين وخمسين طالبا ، وعين للمدرسة اماما ومتصدرا لاقراء القرآن ٠

طابع فني خاص :

وتؤلف هذه المنشآت جميعها وحدة معمارية متجانسة ، ولها واجهة واحدة شرقية بها مدخل رئيسي واحد ٠ ويمتد من المدخل الى البيمارستان فى الخلف دهليز يفتح عليه فى الجانب الشمالى قبسة الضريح ، وفى الجانب الجنوبى المدرسة ٠

وتشهد هذه المنشآت بعمارتها وتصميمها وزخارفها بالمستوى الرفيع الذى بلغه فن المعمار تحت رعاية قلاوون : اذ تزخر بأنواع المواد التى استخدمت استخداما فنيا جميلا مثل الرخام الملون والمطعم بالصدف والنحاس المفرغ والاخشاب المذهبة والزجاج الملون والزخارف الجصية والاحجار المحفورة والفسيفساء المذهبة وغيرها ، كما استخدمت فى تجميلها الرسوم الهندسية والكتابات الزخرفية والزخارف النباتية (شكل ٢٥) .

وافخم الاثار المتبقية من هذه المجموعة الواجهة الرئيسية والقبة ٠ ووصلنا من المدرسة ايوان واحد عنيت ادارة حفظ الاثار العربية باصلاحه فى سنة ١٩١٩ ووصلنا من البيمارستان معالم ضئيلة ٠ وتمت فى عهد الناصر محمد عمارة السبيل والكتاب وأعيد بناء المئذنة وهدم عبد الرحمن كتخذا القبة وقامت لجنة حفظ الاثار العربية فى سنة ١٩٠٨ باعادة بنائها على نمط قبة الاشرف خليل بن قلاوون .

ويزخرف الواجهة عقود تحملها أعمدة رخامية ، وبداخلها شبابيك تشتمل على زخارف هندسية مفرغة ٠ ويمتد بعرض الواجهة شريط من الكتابة يسجل عليه اسم قلاوون والقابه وتاريخ البناء ٠ ويعلو الواجهة شرفة مسننة تحليها الزخارف ، ويكسو المدخل الرئيسى رخام ملون ، ويصفح مصراعى البـــاب رسوم هندسية جميلة ، وله مطرقتان شكلت كل منهما على هيئة رأس حيوان .

وبالقبة محراب ضخم يعتبر اعظم المحاريب الاثرية فى مصر ،وقد دفن بها المنصور قلاوون وابنه الناصر محمد وحفيده عمادالدين اسماعيل بن محمد بن قلاوون .ويقال انه كان ملحقا بها متحف تحفظ به ملابس من يدفن بالقبة ،وقد عرف من قبله متحف عقبة بن عامر فى مسجده ، ومتحف قبة الصالح نجم الدين الذى اقامته شجرة الدر (حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد الاثرية ص ١١٩) ٠



شكل ٢٦ — بيمارستان قلاوون بالنحاسين — الفناء (عن ايبرس)

وبالايوان الشرقى الباقى من المدرسة محراب يقل عن محراب القبة من حيث القيمة الفنية ، وقد استخدم فى زخرفته الفسيفساء المذهبة .

اما البيمارستان فقد عثر به على اقاريز من الخشب تشتمل على رسوم محفورة وملونة تمثل مناظر من الحياة الاجتماعية فى القاهرة . ومن المعتقد أن هذه الافاريز كانت تزخرف أصلا القصر الغربى الفاطمى ثم أعيد استعمالها فى البيمارستان على الظهر الخالى من الزخارف المحفورة (شكل ٢٦) .
وكان بيمارستان قلاوون من أبقى المنشآت الاثرية القديمة استعمالا اذ ظل يستخدم كمستشفى حتى سنة ١٩٥٦ م حين اقتصر استخدامه على مرضى المعقول ، ثم نقلوا منه بعد ذلك واخيرا انشىء به فى سنة ١٩١٥ مستشفى للرمد (شكل ٢٦) .

وبعد فان قلاوون يعتبر من ابرز الشخصيات فى تاريخ القاهرة سواء من حيث أسرته التى حكمتها أكثر من قرن أو انتصاراته التى أعلت من شأنها ومنشآته المعمارية التى لا تزال ترمز الى عظمة القاهرة فى عهده .

قانصوه الغورى

الدكتور حسن الباشا

فى يوم أول شوال سنة ٩٠٦ هـ اجتمع بالقاهرة مجلس الامراء الكبار فى دولة المماليك للنظر فى أمر من يولونه السلطنة بعد اختفاء السلطان العادل طومان باى ، فاتفق الرأى على تولية الامير قانصوه الغورى · وبكى الغورى وامتنع عن قبول السلطنة فسحبه الامراء حتى مزقوا طوق ردائه وأجلسوه بالقوة على عرش السلطنة ثم بايعه القضاة والخليفة والبسوه شعار السلطنة الجبة والعمامة السوداء ، وكان لايزال يمتنع ويبكى ، ثم لقبوه بالملك الاشرف وكنوه بأبى النصر . وهكذا ابتدأ الغورى أيام سلطنته التى تركت آثارا كبيرة فى حياة القاهرة بخاصة ومصر ودولة المماليك بعامة ·

تولى الغورى حكم مصر فى فترة من أحرج فترات تاريخها : اذ كانت تتهددها أخطار خارجية وأخطار داخلية على جانب كبير من الاهمية · ففى الداخل تعرضت الدولة لضائقة اقتصادية بالغة الخطورة نتيجة تحول التجارة بين الشرق والغرب الى طريق رأس الرجاء الصالح وفقدان مصر بالتالى للارباح الطائلة التى كانت تحصل عليها كوسيط تجارى بين الهند وأوروبا · ولقد استفحلت الضائقة الاقتصادية حتى عجز الغورى عن سد نفقات الجند من المماليك مما أدى الى تذمرهم وتهديدهم بالفتنة ·

أما فى الخارج فكانت مصر مهددة أثناء حكم الغورى بعدة أخطار : أولها من قبل الاوروبيين الذين كانوا يهددون السفن المصرية فى البحر الابيض المتوسط والبحر الاحمر والمحيط الهندى وثانيها من قبل الصفويين الشيعيين فى ايران والعراق وكانوا يطمعون فى أملاك مصر فى آسيا وثالثها من قبل العثمانيين فى آسيا الصغرى ، وكانوا يريدون أن يحلوا محل مصر فى زعامة العالم الاسلامى بل ويطمعون فى الاستيلاء على مصر نفسها ·

وللتخلص من الضائقة الاقتصادية لجأ الغورى الى عدة وسائل لم يأت أى منها بنتيجة مرضية . ففى سبيل اعادة وساطة مصر على التجارة بين الشرق والغرب واسترداد السيطرة على الطريق التجارى من جهة والقضاء على تهديد السفن الاوروبية للمصالح المصرية فى البحر الاحمر والمحيط الهندى من جهة أخرى جهز حملة بحرية الى البحر الاحمر والمحيط الهندى خرجت فى سنة ٩١١هـ بعد أن بالغ السلطان فى اعدادها غير أنها منيت بهزيمة منكرة ،

ومن جهة اخرى لجا الغورى الى فرض ضرائب جديدة على الاملاك والاطيان والباعة فى الاسواق . غير أن هذه الضرائب الجديدة ولاسيما الضريبة التى فرضها الغورى على الباعة فى الاسواق أدت الى ارتفاع الاسعار مما كان من نتيجته اضطرار الغورى الى التدخل بالغاء الضريبة احيانا وبتحديد الاسعار احيانا أخرى .

وعمد الغورى من ناحية اخرى الى وقف أرزاق النساء وقطع الاعانات والغاء اقطاعات أبناء المقطعين المتوفين .

كما ضرب فلوسا جديدة وزيف العملة الذهبية والفضية حتى يقال « ان النصف الفضة كان ينكشف فى ليلته فيصير من جملة الفلوس الحمر » .

وكان من نتيجة هذه الاجراءات ضيق الشعب وتذمره وسخطه مما أدى الى اختلال الامن فى بعض الاحيان وتفشى النهب والسلب وكثرة السرقات . ومع ذلك فلم يحدث انهيار فى اقتصاد الدولة بل على العكس استطاع الغورى أن ينجز مشاريع كثيرة ليس اقلها اعماله المعمارية التى خلدت اسمه بعد ذلك فى القاهرة .

وكان من مشاريع الغورى لمجابهة الاخطار الخارجية أن يعد الجيش المصرى الاعداد المناسب وأن يجهزه بأحسن المعدات الحربية . وفى سبيل ذلك أنشأ الغورى فرقة جديدة من المماليك أطلق عليها اسم عسكر الطبقة الخامسة وكان هدفه من هذه الفرقة أن يتقوى بها فى الداخل وأن يستعين بها فى حروبه ضد القوى الاجنبية فى الخارج . وربما كان لهذه الفرقة أثرها فى المحافظة على مركز الغورى فى داخل الوطن غير انه لم يكن بينها وبين سائر فرق المماليك وئام وربما كانت هذه الفرقة من أسباب هزيمة الغورى أمام العثمانيين فى مرج دابق ذلك انه أشيع بين سائر طوائف المماليك المشتركة فى المعركة أن السلطان الغورى أوصى هذه الفرقة بأن لا تشترك فى القتال حتى تقل خسائرها وقد أدى ذلك الى تخاذل باقى المماليك عن القتال .

وكان من الاجراءات التى اتخذها الغورى لتقوية الجيش العمل على ابتكار أنواع جديدة من المكاحل أو المدافع وكان الغورى يتجشم الصعاب فى سبيل ذلك وكان يحرص على حضور التجارب التى تجرى على المكاحل الجديدة كما عنى بالتفتيش على الزردخاناه أو خزائن الاسلحة ومصانعها وكان يعاقب على الاهمال بأشد العقوبات كما كان يحرص على استيراد الاسلحة والمعدات الحربية من الخارج — وبالاضافة الى ذلك حرص على بناء السفن الحربية فى دور الصناعة برشيد والاسكندرية وغيرهما وكان كثيرا ما يقوم بالتفتيش عليها

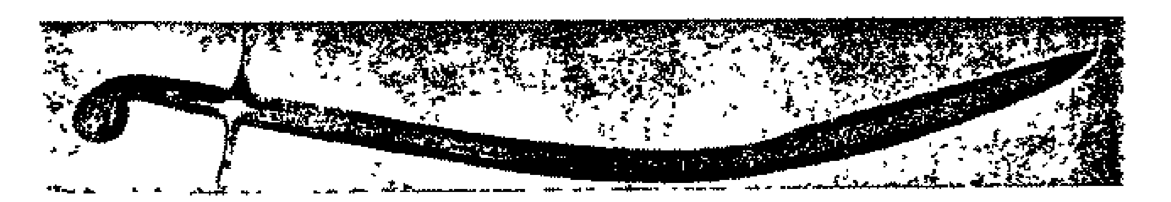
واستعراضها بنفسه . وعمل على تحصين ثغوره ومدنه فأنشأ قلعة العقبة وشرع في سنة ٩٢١ هـ في بناء سور برشيد على شاطىء البحر الابيض المتوسط كما عمر قلعة الجبل وكان يأمر بتفقد أبراج الثغور .

وليس من شك في أن عناية الغوري بالاستعدادات العسكرية جاءت نتيجة لما كانت تتعرض له الدولة من تهديدات أجنبية . ولقد جوبه الغوري منذ البداية بمؤامرات الشاه اسماعيل الصفوي حاكم ايران وقد سبقت الاشارة في بحث عن دومينيكو تريفيزانو « سفير البندقية الى القاهرة » الى ان الغوري قد وصل الى علمه أن الشاه اسماعيل الصفوي أخذ يراسل الدول الاوروبية ليحضها على ان يهاجموا الدولة المصرية بحرا على ان يقوم هو من جانبه بغزوها برا . وقد وفق الغوري في احباط مؤامرات الصفويين كما استطاعت قواته أن تحول بينهم وبين تحقيق اطماعهم في الاستيلاء على بعض الاراضي المملوكية .

اما بالنسبة لتهديدات الدول الاوربية فقد استطاع الغوري بالسياسة احيانا وبالقوة أحيانا أخرى ان يتجنب غزوا مباشرا من جانبهم وكان اقصى ما حدث منهم هو التحرش بالسفن المصرية في البحر الابيض المتوسط وغيره . وحدث في سنة ٩١٨ هـ أن أرسلت كل من فرنسا والبندقية سفارة الى القاهرة بقصد تحسين العلاقات بين الدولتين .

غير أن الخطر الحقيقي الذي جابه الغوري جاء من قبل الاتراك العثمانيين . وكان العثمانيون في بداية سلطنة الغوري على وئام مع مصر وذلك نظرا الى ان كلا من الدولتين السنيتين كانت تخشى تهديد الشاه اسماعيل الصفوي الشيعي . ولكن بعد أن هزم العثمانيون الشاه اسماعيل الصفوي وأمنوا جانبه أخذوا يثيرون المتاعب للسلطان الغوري تمهيدا لغزو مصر وفي سنة ٩٢١ هـ ظهرت بوادر الخلاف بين السلطان سليم العثماني وبين الغوري وأخذ سليم يتحرش بدولة المماليك ثم لم يلبث أن أخذ يتقدم بجيوشه في بلاد الشام ، فتصدى له الغوري عند مرج دابق . وانتصر الجيش المملوكي في أول الامر ثم وقعت الفرقة بين المماليك وتعمد بعضهم الفرار فدارت الدائرة على الغوري . وفوجىء الغوري بالهزيمة فأصابه الشلل من الكمد والقهر وانقلب عن فرسه الى الارض ولم يعثر على اثر لجثته بعد ذلك .

ومهما يكن من شيء فان الخاتمة الاليمة التي انتهى اليها الغوري يجب أن لا تقلل من اهميته كراع من رعاة الفنون . وربما يرجع اهتمامه بالفنون الى ميله الطبيعي الى الترف والبذخ ولقد شبهه ابن اياس في ذلك بخمارويه بن أحمد بن طولون .



شكل ٢٧ – سيف عليه اسم السلطان الغورى (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

كان الغورى يفهم الشعر ويحب قراءة التواريخ والسير وكان مترفا فى ملبسه يشد فى وسطه حزاما من الذهب ويتحلى بالخواتم الثمينة ويشرب فى الطاسات الذهب وكان مولعا بالرائحة الطيبة من المسك والعود والعنبر ويحب رؤية الازهار والفواكه ويولع بغرس الاشجار ونشق الازهار العطرة وسماع الطيور المغردة . وكان يحتفى بالمغانى وسماع الآلات والغناء حتى انه اصطحب معه حين سفره لمحاربة العثمانيين جماعة من المغانى وأرباب الآلات (شكل ١٦) .

وكان الغورى مولعا بمشاهدة الالعاب الشعبية مثل مناطحة الكباش والثيران ، وأحيى كثيرا من العاب الفروسية مثل لعب الرماحه وفن النشاب وشجع مباريات ضرب الكرة بين فرق المماليك .

وكان الغورى مغرما بالاحتفالات والمواكب وكان يحض على اقامتها سواء فى المناسبات العامة والخاصة • وعنى بصفة خاصة باحتفال خروج المحمل والمولد النبوى ووفاء النيل وظهرت الاغانى الشعبية فى هذه المناسبات .

ويبدو أن الغورى كان ينتهز الفرص لاقامة الاحتفالات ومن أمثلة ذلك ما أمر به حين صعود زوجته الى القلعة فى صفر سنة ٩١١ هـ • يقول ابن اياس أنه كان يوما مشهودا اذ صعدت زوجة الغورى فى محفة زركش بموكب حافل • ولما صعدت الى القلعة حملت على رأسها القبة والطير ونثرت عليها خفائف الذهب والفضة وفرشت لها الشقق الحرير ومشت قدامها الخوندات أى السيدات حتى جلست على المرتبة.

وكان الغورى مولعا بجمع التحف الثمينة وقد وصلنا مجموعة من التحف التى تحمل اسمه والتى تشهد برقى ذوقه الفنى من جهة وبما بلغته الفنون التطبيقية من تقدم فى عهده من جهة أخرى ويحتفظ متحف الفن الاسلامى بالقاهرة بتحف كثير ترجع الى عصر الغورى وبعضها يحمل اسمه مثل ثريا من النحاس المخرم من ست طبقات ومثل سيف عليه نص بالخط الثلث الجميل يقرأ « عز لمولانا السلطان المالك الملك الاشرف أبو النصر قانصوه الغورى سلطان الاسلام والمسلمين قاتل الكفرة والمشركين محيى العدل فى العالمين أبو الفقراء والمساكين خلد الله ملكه بمحمد وآله » (شكل ٢٧) .



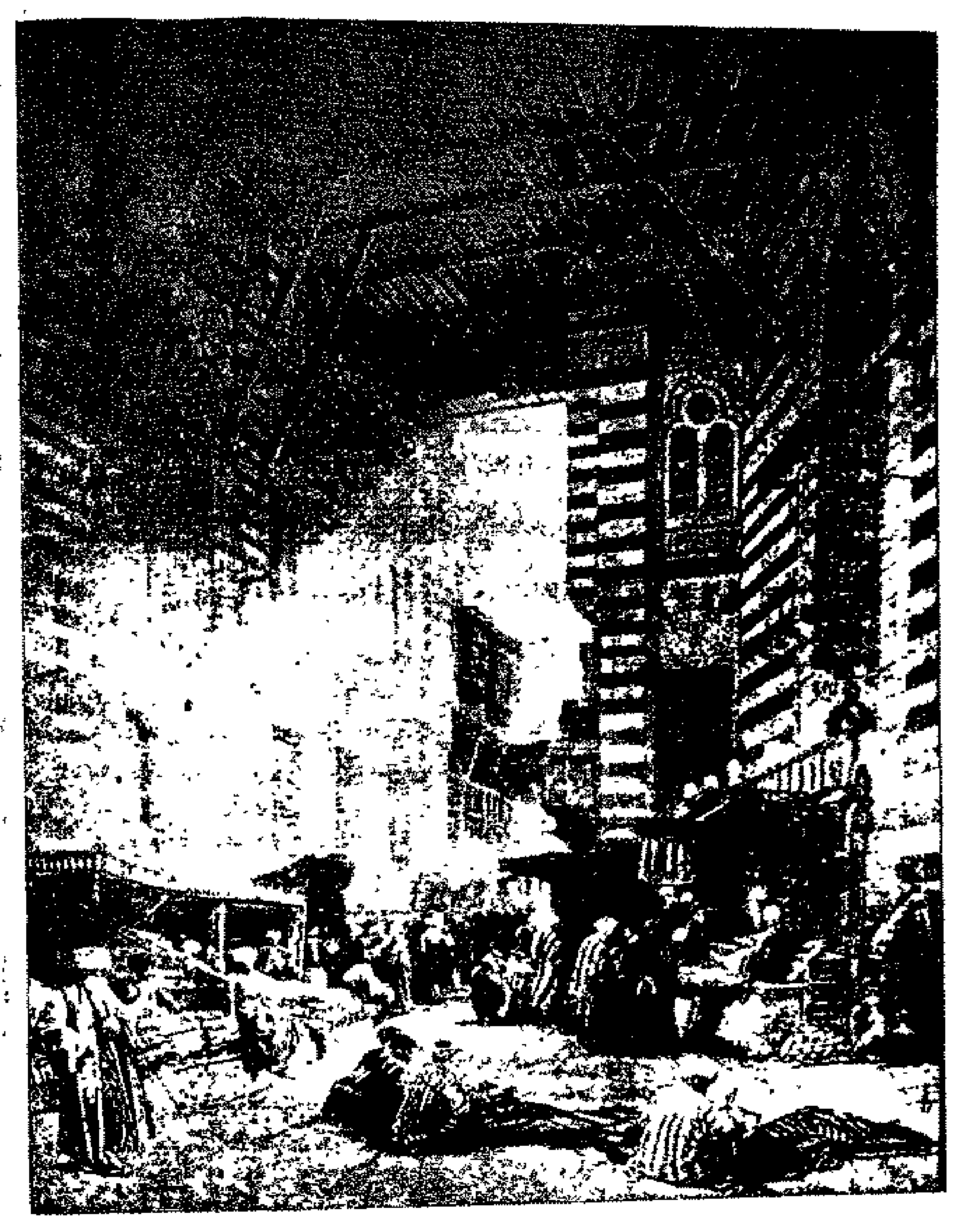
شكل ٢٨ ـ وكالة الغورى من الداخل ٩١٠ هـ / ١٥٠٥ م

ومما يسترعى الانتباه فى هذا النص لقب « أبو الفقراء والمساكين » الذى يشير الى تقرب الغورى الى الصوفية وأهل الذكر ، ومن المعروف انه اصطحب معه أثناء خروجه لمحاربة العثمانيين مشايخ الصوفية ومشايخ القراء وشيخ المشايخ المسمى شيخ الحرافيش وجنده وأعلامه وطبله ·

وكان للغورى موقف معين بالنسبة للآثار النبوية الشريفة والتحف الدينية الثمينة الاخرى اذ نقل هذه الآثار من المسجد الذى كانت به عند أثر النبى بمصر القديمة الى قبته بالغورية كما نقل اليها أيضا المصحف العثمانى وربعة عظيمة مكتوبة بالذهب كانت بالخانقاه البكتمرية بالقرافة (شكل ٣٥) .

ازدهار العمارة فى عهد الغورى :

عنى الغورى عناية بالغة بالبناء والتعمير · وقد نبغ فى عهده عدد من المهندسين والمشتغلين بفن المعمار ، وابتكرت طرز جديدة فى البناء والزخرفة · وشيدت مجموعة ضخمة من المنشآت من كافة الانواع منها ما هو باسمه ومنها ما هو باسم امرائه . وكان الغورى لا يألو جهدا فى سبيل اتمام منشآته على احسن وجه ، وكان يتفقد سير العمل فيها بنفسه ولا يبخل على العاملين فيها بالمكافآت والمنح · وكان يجلب لها أحسن المواد غير انه يقال انه كان يخلع بعض هذه المواد من منشآت غيره ·



شكل ٢٩ — سوق الشرابشيين تظله سقيفة والى اليمين مدرسة الغورى والى اليسار قبته (عن دافيد روبرت)

وممن كان يتولى الاشراف على عمائر الغورى اينال شاد العمارة وهو الذى أسند اليه الاشراف على بناء جامع الغورى فى الشرابشيين أى الغورية الحالية وقد خلع الغورى عليه خلعة كبيرة وانعم عليه بأمرة عشرة (شكل ٢٩) .

ومن المهندسين الذين نبغوا فى عهد الغورى المعلم حسن بن الصياد الذى استطاع ان يخط بالجبس عند المطرية صفة مدينة ثغرالاسكندرية وعدد أبراجها وأبوابها وهيئة أسوارها والمنار الذى كان بها وقدر عرضها وطولها . وقد توجه السلطان بنفسه فى ١٩ شعبان سنة ٩١٦ هـ لمشاهدة هذا النموذج .

وقد شيد الغورى كثيرا من المنشآت بالقاهرة وغيرها ولا يزال بعضها باقيا حتى اليوم . وتنسب احدى مناطق القاهرة الحالية الى الغورى وذلك لما فيها من منشآته ونقصد بها « الغورية » بحى الجمالية (شكل ٢٩) .

المدرسة والقبة :

ما ان ولى الغورى السلطنة حتى شرع فى بناء مدرسته الكائنة فى شارع المعز لدين الله وقد بالغ الغورى فى بنائها وزخرفها ورخامها حتى يذكر ابن اياس انه لم يعمر فى عصره مثلها (شكل ٢٩ و ٣٢) .

والحق الغورى بمدرسته مجموعة من المنشآت تتالف من مدفن وقبة وصهريج وسبيل وكتاب وغير ذلك ، وانشأ خلفها وكالة وحواصل وربوعا ولا يزال معظم هذه المنشآت باقيا حتى اليوم (شكل ٢٨) .

وحدث فى ١٥ شوال سنة ٩١٧ هـ أن تشققت القبة وآلت الى السقوط فأمر الغورى باصلاحها فهدمت من سقفها ثم علقت ورممت غير انها صارت تتشقق بعدذلك ولم يفد فيها الترميمفهدمت ومكانها الان سقف . وعلى جدران القبة من الداخل زخارف من النقوش والكتابات وبها وزرة وأرضية من الرخام . وتشتمل واجهتها الغربية على كتابة تاسيسية نصها : « أمر بانشاء هذه القبة المباركة مولانا السلطان العالم العامل العادل المجاهد المرابط المؤيد المظفر المنصور سيف الدنيا والدين سلطان الاسلام والمسلمين محيى العدل فى العالمين قاتل الكفرة والمشركين مولانا السلطان المالك الملك الاشرف ابو النصر قانصوه الغورى خلد الله تعالى ملكه بمحمد وآله وصحبه أجمعين آمين » . وللقبة مدخل فخم يرتفع الى ما يقرب من اعلى الواجهة ويتوجه عقد مفصص الى ثلاثة فصوص تملؤه عدة حطات من المقرنصات . ويزخرفا اعلىالواجهة نوافذ ذات شمعتين يعلوها عقود مفصصة الى ثلاثة فصوص تتمشى مع عقد المدخل ، ويمتد فى أعلى النوافذ بعرض الواجهة شريط من المقرنصات . والحق ان الواجهة بما فيها من نوافذ



شكل ٣٠ ــ مدرسة السلطان الغورى ــ الصحن وايوان القبله ــ ٩٠٩ هـ / ١٥٠٤ م

وأعمدة رخامية ومقرنصات وعقود وتبادل بين أحجار سمراء وأحجار بيضاء تمثل وحدة فنية رائعة قل أن توجد فى واجهات أخرى .

وفى الطرف الشمالى من الواجهة يبرز مبنى السبيل وأعلاه الكتاب وتشتمل واجهته هو الاخر على طراز من الكتابة التسجيلية يقضمن تاريخ الفراغ وهو شهر ذى الحجة سنة ٩٠٩ هـ والسبيل سقفه مذهب وأرضيته مكسوة بالرخام الدقيق الصنع .

ومماتجدر الاشارة اليهان السلطان الغورى لم يدفن فى القبر الذى كان قد اعده اذ قد سبق أن أشرنا الى ان رفاته لم يعثر لها على اثر فى مرج دابق.

جامع الغورى :

وفى مواجهة القبة أنشأ الغورى جامعا اعتنى بزخرفته وزوده بمئذنة لها أربعة رؤوس وكان أول من اتخذ ذلك . ولكن حدث أن مالت المئذنة وتشققت وآلت الى السقوط بعد حوالى ثلاث سنوات من بناء الجامع فهدمت وأعيد بناؤها من جديد وغلفت بالقاشانى الازرق ثم ادخل عليها بعد ذلك بعض التغيير (شكل ٢٩ ــ ٣١) .

وتتفق واجهة الجامع الشرقية مع واجهة القبة الغربية المقابلة لها فى أشياء كثيرة أبرزها المدخل الذى يصعد اليه بدرج والطراز الابلق ويعلو هذه الواجهة



شكل ٣١ ــ مدرسة السلطان الغوري ــ أحد الايوانات الجانبية ٩٠٩ هـ / ١٥٠٤ م

كتابة بالخط الثلث الجميل تشتمل على آيات قرآنية ونص تسجيلى باسم السلطان الغورى ٠

ويتألف تصميم الجامع او المدرسة كما ورد اسمها فى النقوش من صحن تحف به من جوانبه الاربعة ايوانات أربعة ٠ ويشتمل الايوان الشرقى على وزرة من الرخام ترتفع على جلسة الشبابيك العلوية وتنتهى بطراز بالخط الثلث يتضمن تاريخ الفراغ من « المدرسة المباركة السعيدة » وهو شهر ربيع الاول سنة ٩٠٩ هـ ٠ ويتوسط هذا الايوان محراب من الرخام الدقيق والى جانبه منبر من حشوات من الخشب المطعم بالسن والزرنشان (شكل ٣٠) .

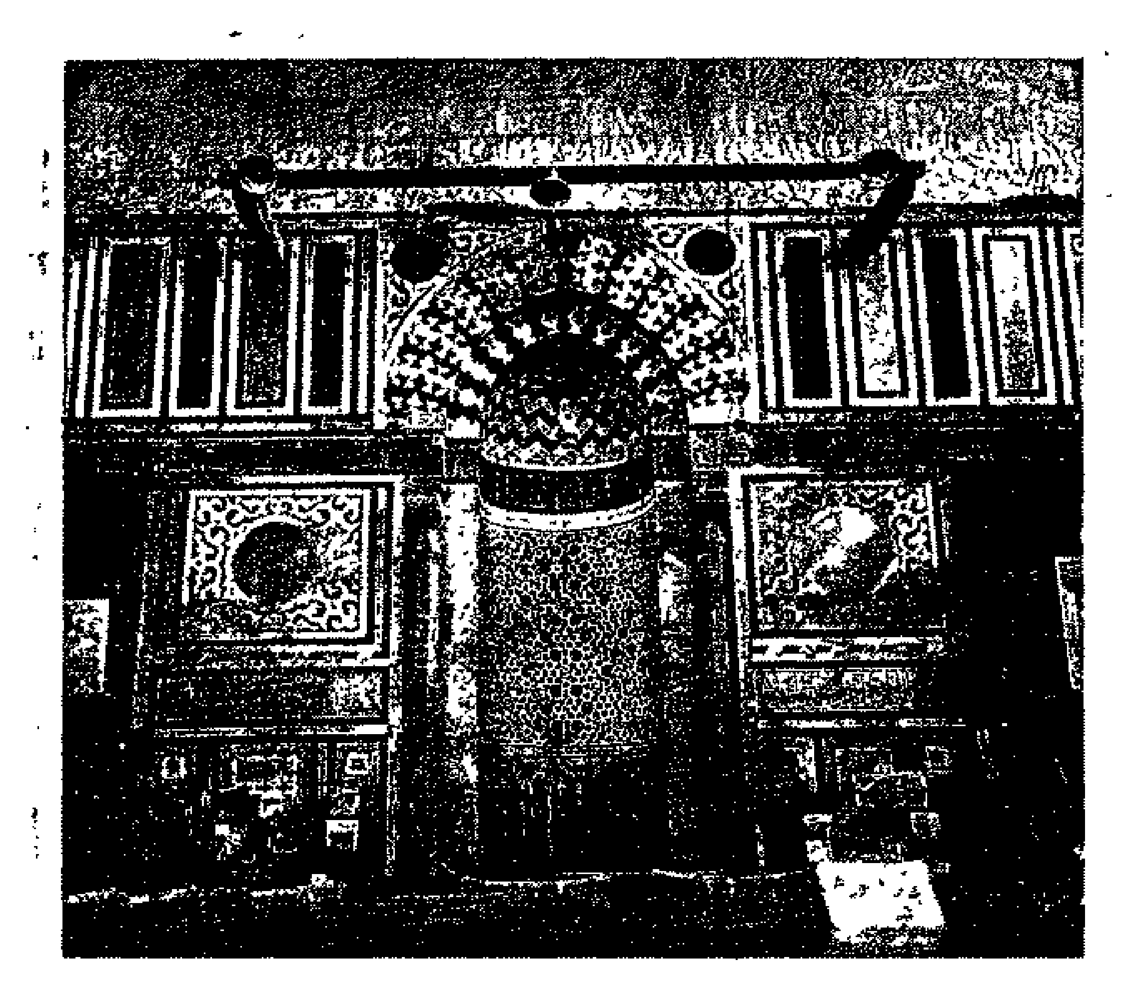
ويعتبر هذا الجامع بما فيه من زخارف تفوق الحصر وتجل عن الوصف تحفة من روائع التحف العالمية ٠ ولقد أظهر صناع القاهرة فى هذه المدرسة فنهم الاصيل سواء فى أعمال الرخام أو القاشانى او الخشب او السن او النحت فى الحجر أو التذهيب أو غير ذلك ٠ كما يتجلى ابداعهم فى اخراج الزخارف بأنواعها المختلفة ولا سيما تلك الزخارف الهندسية المدروسة ٠ أما الخط فيتمثل فيه المستوى العالى الذى وصله هذا الفن الرفيع فى نهاية عصر المماليك .

مئذنة ذات رأسين :

ومن منشآت الغورى التى وصلتنا تلك المئذنة التى شيدها بالجامع الازهر ولا تزال هذه المئذنة برأسيها المتصاعدين الى السماء تذكرنا بما كان يتمتع به منشئها من حب صادق للعمارة والتشييد (شكل ١٠٩) .

ولقد ترك الغورى طابعه أيضا على منطقة من أهم المناطق الاثرية فى القاهرة وهى خان الخليلى انهدمه فى سنة ٩١٧ هـ ثم أنشأه انشاء جديدا وجعل به ربوعا وحواصل ودكاكين وبالغ فى زخرفته وتجميله وجعل به ثلاث بوابات تزخرفها المقرنصات والرخام الملون لا يزال بعضها باقيا حتى الآن(شكل٥٨) .

وبالاضافة الى هذه المنشآت التى بقيت كآثار شيد الغورى منشآت أخرى عظيمة كثير منها بالقاهرة. والحق أننا اذا تصورنا منشآت الغورى التى اندثرت فى ضوء منشآته الباقية لادركنا ما كان لهذا العاهل من أثر بارز فى عمارة القاهرة وفنونها ٠



شكل ٣٢ ـ محراب قبة الغورى ٩٠٩ هـ / ١٥٠٤ م

أبو العباس أحمد القلقشندى

الدكتور حسن الباشا

فى سنة ٧٩١ هـ (١٣٨٩ م) التحق احد العلماء بوظيفة كاتب بديـوان الانشاء بالقاهرة وبعد ان اهدى هذا الكاتب الى رئيس الديوان مقالا يقرظه فيه ويشيد بمهنة الكتابة عكف على شرح معانى هذا المقال وتفصيل محتوياته فالف فى ذلك كتابا نشرته دار الكتب بالقاهرة فى اربعة عشر جزءا : نحو سبعة آلاف صفحة .

اما هذا الكاتب فهو ابو العباس احمد القلقشندى القـاهرى (٧٥٦ ـ ٨٢١ هـ) واما الكتاب فهو « صبح الاعشى فى صناعة الانشـا » وبهـــذا الكتاب صار القلقشندى بحق من ابرز الكتاب فى تاريخ القاهرة ·

ولد القلقشندى فى سنة ٧٥٦ هـ ببلدة قلقشندة الى الجنوب من مركز طوخ بمحافظة القليوبية غير بعيد عن مدينة القاهرة · وبدأ حياته العلمية كسائر الصبيان فى الريف يحفظ القرآن الكريم ويتعلم القراءة والكتابة والخط ومبادىء الحساب · وكان منذ صباه شغوفا بالقراءة ، وليس من شك فى انه قد ادرك فى وقت مبكر الارتباط الوثيق بين العلوم جميعا مما أدى الى تنوع قراءاته وسعة اطلاعه ·

وقبل أن يبلغ القلقشندى العشرين من عمره رحل الى مدينة الاسكندرية طلبا للعلم · وهناك تسنى له ان يلم بقسط وافر من علوم اللغة والادب والفقه والحديث وحينما قدم الى الاسكندرية الشيخ سراج الدين ابو حفص عمر بن ابى الحسن الشهير بابن الملقن واختبر علم القلقشندى ومعارفه اجازه للفتيا والتدريس ولم يكن القلقشندى فى ذلك الوقت قد تجاوز الواحدة والعشرين من عمـره ·

وتسلم القلقشندى اجازة الفتيا التى كتبها له القاضى تاج الدين بن غنوم موقع الحكم العزيز بالاسكندرية وقد ذكر فيها نشاة القلقشندى فى طلب العلم والفضيلة ، وامتدح اخلاقه واشاد بصحبته للمشايخ والفقهاء واشتغاله عليهم بالعلم ، كما قرر ان شيخه اجاز له ان يدرس مذهب الامام الشافعى وان يفتى على مقتضاه وقد أضاف الشيخ سراج الدين ابن الملقن بنفسه الى هذه الاجازة ما يشير الى حفظ القلقشندى عن شيخه تأليفه فى الحديث الشريف وانه يروى ايضا كتب الحديث الستة وغيرها ·

وجلس القلقشندي للتدريس والافتاء واقبل عليه التلاميذ الذين جذبهم اليه من غير شك ما كان يتمتع به من ثقافة واسعة وذهن خصب مرتب وخلق حميد وتواضع جم ٠

كاتب ومؤلف

وعلى الرغم من ان القلقشندى قد بدأ حياته العلمية بالتخصص فى الفقه والشريعة فانه كان يعنى ايضا بدراسة اللغة والادب وفنون الكتابة والادارة ٠ وبفضل ماكان عليه من دماثة فى الخلق وماعرف عنهمن سعة الاطلاع والتمكن من فن الكتابة تم تعيينه كاتبا بديوان الانشاء كما سبق ان ذكرنا وكان فى ذلك الوقت فى الخامسة والثلاثين من عمره ٠

واقبل القلقشندى على التأليف الى جانب مزاولته لوظيفته وتناول القلقشندى فى تآليفه اربعة موضوعات رئيسية هى الكتابة والادب والتاريخ والفقه.ومن اشهر ما كتبه فى الادب « حلية الفضل والكرم فى المفاضلة بين السيف والقلم » وشرح على قصيدة « بانت سعاد » لكعب بن زهير . أما كتبه فى التاريخ فاهمها « نهاية الارب فى معرفة قبائل العرب » وكتاب « قلائد الجمان فى قبائل العربان » وكتاب « مآثر الانافة فى معالم الخلافة » كما الف فى الفقه كتاب « الغيوث الهوامع فى شرح جامع المختصرات ومختصرات الجوامع » واتم شرحا لكتاب « الحاوى الصغير فى الفروع » للقزوينى ٠

على انه من الواضح ان القلقشندى كان اشد عناية واهتماما بالتأليف فى الكتابة والانشاء بل ان تآليفه فى الموضوعات الاخرى ولاسيما الادب والتاريخ تعتبر مكملة لاعماله فى موضوع الانشاء ٠ وربما كان من بواكير اعماله فى هذا الفرع من المعرفة مقامته الموجزة « الكواكب الدرية فى المناقب البدرية » التى سبق أن اشرنا الى انه قدمها لرئيس ديوان الانشاء بالقاهرة والتى فصل معانيها فى كتابه الضخم « صبح الاعشى فى صناعة الانشا » الذى يعتبر أهم كتب القلقشندى على الاطلاق ٠ وقد اختصر القلقشندى كتابه الكبير فى كتاب سماه « ضوء الصبح المسفر وجنى الدوح المثمر » اضاف فيه ما طرأ من تغيير على المصطلح بعد « الصبح » ٠

صبح الاعشى

ويقدم « صبح الاعشى » دراسة مفصلة لكل مايتصل بديوان الانشاء او ديوان المكاتبات الرسمية منذ نشأته الى وقت الفراغ من تأليف الكتاب فى سنة ٨١٥ هـ وقد نشرت دار الكتب بالقاهرة الكتاب وطبعته طباعة جيدة غير انه لم يزود بفهارس او بتعليقات وافية ٠ وقد سد هذا النقص العالم الالمانى بيركمان فى كتاب افرده لدراسة « صبح الاعشى » ومناقشة مصادره وعرض فيه ملخصا طيبا لمحتوياته ٠

ولم يكن كتاب القلقشندى الاول من نوعه الذى يتكلم عن الكتابة والكتاب اذ سبقه مجموعة من الكتب تؤلف حلقات فى سلسلة متصلة تمتد من القرون الاولى من العصر العباسى الى عصر المماليك نذكر منها ادب الكاتب لابن قتيبه وقانون ديوان الرسائل لابن الصيرفى ومعالم الكتابة ومغانم الاصابة لابن شيث والتعريف بالمصطلح الشريف للعمرى والمقصد الرفيع المنشا الهادى لصناعة الانشا للخالدى ٠

ويذكر القلقشندى فى مقدمة كتابه السبب الذى حدا به الى تاليفه فيقول انه لما كانت صناعة الانشاء اشرف الصناعات ولما كان المؤلفون على كثرتهم قد اختلفوا فيها مذاهب فمنهم من عنى باللغة ، ومنهم من اقتصر على جمع وثائق المكاتبات ومنهم من اهتم بالمصطلح فقد رأى من النافع ان يجمع فى مؤلف واحد جميع ما يهم هذه الصناعة مع العناية بالمصطلح واضافة دراسة اصول صـــنعة الكتابة ٠

ونظرا لشمول الموضوع وضخامة المادة يعتمد القلقشندى على مصادر جمة ترجع الى عصور مختلفة واقاليم متباعدة . وتتنوع هذه المصادر بتنوع الموضوعات التى يتناولها الكتاب فنجد فيها كتب التاريخ والجغرافيا واللغة وغيرها بل اننا لانبالغ اذا قلنا ان القلقشندى يكاد يكون قد افاد من معظم ما ظهر من الكتب والبحوث فى كافة الاقطار العربية حتى عصره .

وليس من شك فى أن القلقشندى لم يكن ليستطيع أن يقوم بهذا العمــل الضخم لو لم تتيسر له مكتبة غنية ولو لم يكن على المام تام بفن جمع المعلومات وتنسيقها وصياغتها فى وحدة متسقة ٠

مصر والعالم الاسلامى

وساعدت القلقشندى بيئة القاهرة التى عاش فيها على ان ينجز مثل هذه الموسوعة القيمة ٠ ولقد انتهى الى القاهرة فى عصر القلقشندى زعامة العالم الاسلامى . وكما وقع على عاتقها حماية أرضه كان عليها أن تصون تراثه . وكما هو شأن العواصم الكبيرة الغنية لجأت القاهرة الى انتاج الموسوعات الضخمة التى تجمع تراث الفكر الاسلامى عامة مثل لسان العرب فى اللغة ، ونهاية الارب فى الادب ٠ ومسالك الابصار فى الجغرافية والسلوك والنجوم الزاهرة فى التاريخ وغير ذلك من الموسوعات التى تتناول مختلف افرع المعرفة فى ذلك الوقت ٠ ولو ان هذا الاسلوب من جمع المعلومات كان قد اعقبه بعد ذلك مرحلة الخلق والابتكار لاثمر نهضة فكرية خلاقة ولحقق ازدهارا حضاريا شاملا يعادل ان لم يفق — ماحدث فى أوروبا فى عصر النهضة . غير أن الظروف الاقتصادية السيئة التى نتجت على اثر تحول التجارة من مصر الى طريق رأس

الرجاء الصالح ثم ظهور الاتراك العثمانيين الذين اعتمدوا على كثير من القوة وقليل من العلم والفن حرم العالم الاسلامى من ثمرة الاستفادة من هذه الموسوعات الضخمة التى اقتصر فضلها لذلك تقريبا على حفظ التراث الفكرى الاسلامى للاجيال التالية .

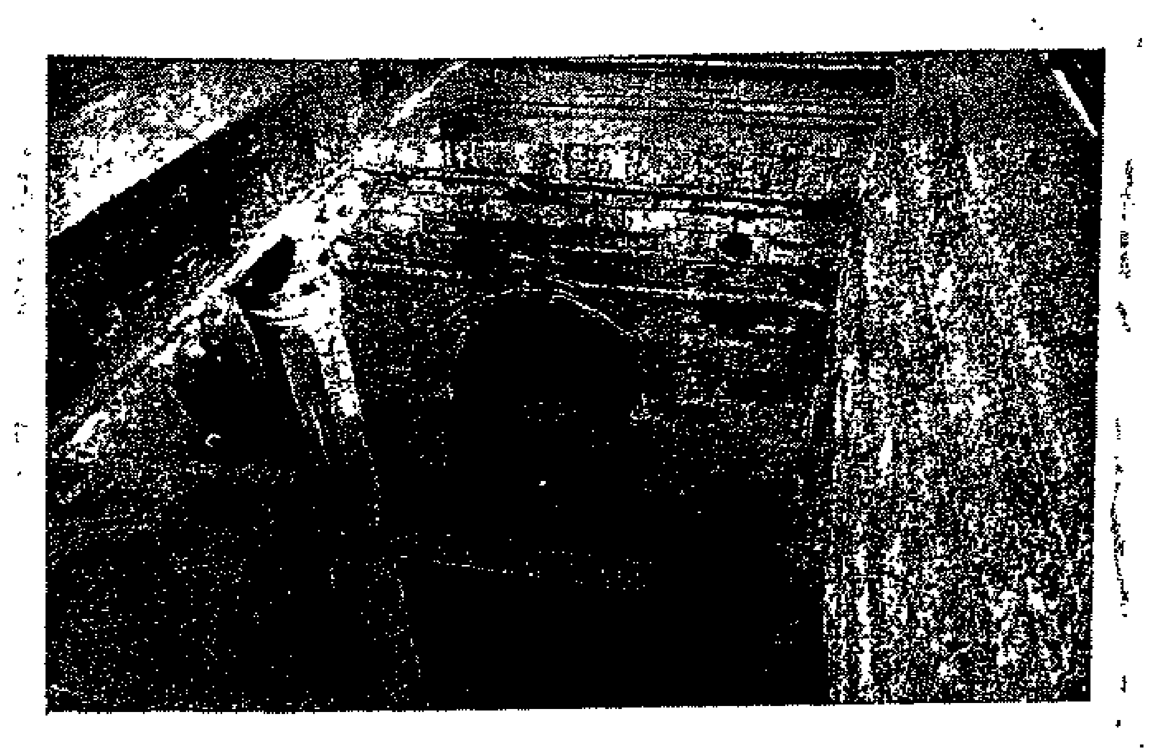
معارف متنوعة

ولقد تناول القلقشندى فى موسوعته الضخمة بالبحث والاستقصاء كل فرع المعرفة التى يلزم ان يلم بها الكاتب فى ديوان الانشاء . ونستطيع ان نتصور تنوع موضوعات الكتاب اذا تدبرنا ماذكره القلقشندى من ان كاتب الانشاء فى رأيه «لايستغنى عن علم ولايسعه الوقوف عند فن ». فالى جانب المامه باللغة العربية و آدابها عليه ان يتعلم اللغات الاجنبية ، وان يحيط بأنساب الامم من العرب والعجم وتاريخها ، وان يعرف خزائن الكتب وانواع العلوم والاحكام السلطانية وعلوم النبات والحيوان والاحجار النفيسة والفلك والجغرافية والمصطلح بالاضافة الى اجادة الكتابة والتعبير السليم والالمام باداب السلوك ونظم الحكم والادارة .

ويفرد القلقشندى للخط العربى جزءا كبيرا فى كتابه ، يجمع فيه تقريبا كل ما كتب عنه وعن آلاته حتى عصره ثم يصف انواعه ويوضح قواعده بالوصف والرسم . والحق أن ما كتبه القلقشندى عن الخط العربى يعتبر من أوفى ما كتب فى هذا الموضوع حتى يومنا هذا .

ويتكلم القلقشندى عن الدواة مثلا ، فيقدم لناوصفا دقيقا لهذه التحف الثمينة التى وصلتنا نماذج منها لا تزال تعتبر من اثمن كنوز المتاحف فى العالم . ويقرر القلقشندى انه غلب على الكتاب فى زمانه من اهل الانشاء وكتاب الاموال اتخاذ الدوى (جمع دواة) من النحاس الاصفر والفولاذ اقل لنفاسته واختصاصه باعلى درجات الرياسة كالوزارة وما ضاهاها ، وانهم تغالوا فى اثمانها وبالغوا فى تحسينها ، ثم يلاحظ أن بعض الكتاب فى زمانه قد اعتادوا التحلية بالفضة (شكل ١٤٧) .

ويصف القلقشندى الالات التى تشتمل عليها الدواة بتفصيل عجيب ، ويذكر مثلا انها سبع عشرة آلة هى القلم والمقلمة والمحبرة والملواق لتحريك الحبر ، والمرملة او المتربة لتجفيف المداد ، والمنشاة للصق الورق ، والمنفذ لخرمه ، والملزمة لمنع الورق من الرجوع على الكاتب اثناء الكتابة ، والفرشة لتفرش تحت الاقلام وغيرها فى بطن الدواة ، والممسحة لمسح القلم عند الفراغ من الكتابة ، والمسطرة للتسطير ، والمصقلة لصقل الذهب بعد الكتابة ، والمهرق وهو القرطاس الذى يكتب فيه ، والمسن لاحداد المدية او السكين .



شكل ٣٢ — مقياس النيل بالروضة من الداخل ٢٤٧ هـ / ٨٦١ م

ويتناول القلقشندى فى احدى مقالات الكتاب ، الكلام عن المسالك والممالك فيتحدث عن الارض والبحار والاقطار المختلفة ثم ينتقل الى الكلام عن الخلافة وتاريخ الخلفاء · وقد فصل القلقشندى هذا الموضوع فى كتاب آخر هو « مآثر الانافة فى معالم الخلافة » .

وصف الاثار المصرية

وحين يتكلم القلقشندى عن مصر يتجلى حبه لها ويشيد بمحاسنها ويذكر انه جاء فى التوارة عنها : « مصر خزائن الله فمن ارادها بسوء قصمه الله » ·

ويصف القلقشندى نظم مصر وآثارها القديمة ، ويتكلم عن النيل ومقياسه (شكل ٣٣) وعندما يتحدث عن خلجان مصر يسذكر خليج القاهرة ويسرد ما قاله عنه المؤلفون قبله ويصف كشاهد عيان القناطر التى بقيت عليه فى عهده وهى قنطرة عمر شاه وقنطرة سنقر وقنطرة امير حسين .

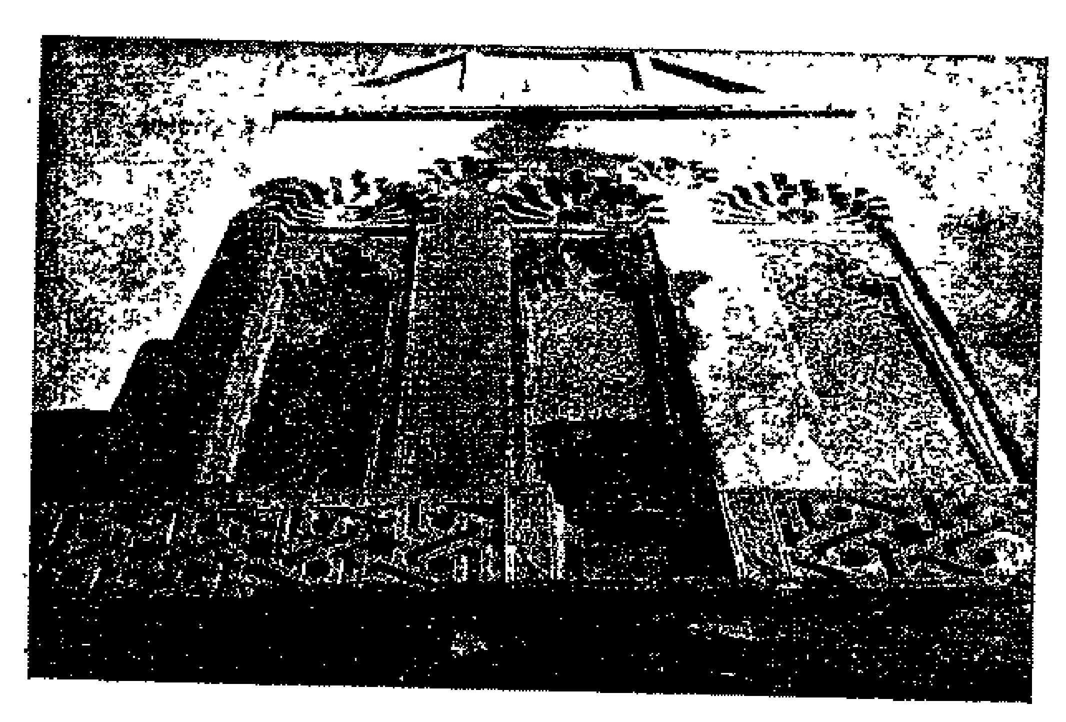
ويتكلم القلقشندى عن جبال مصر ويذكر المقطم ويعينه بأنه ماسامت الفسطاط والقرافة ويسرد الاراء التى قيلت فى تسميته ، ويشير الى ماذكره ابن الاثير فى عجائب المخلوقات عما فيه من كنوز عظيمة وهياكل كثيرة وعجائب غريبة ، وان

لملوك مصر فيه من الجواهر والذهب والفضة والاوانى والالات النفيسة والتماثيل العجيبة وتراب الصنعة (اى تراب الذهب) ما يخرج عن حد الاحصاء ثم يذكر ما قاله صاحب الروض المعطار من أنه اذا ديرت تربته (أى اذا سخنت بالنار تسخينا شديدا) ، حصل منها ذهب صالح ٠

ويذكر قصة ذكرها الكندى فى كتاب فضائل مصر ، مؤداها ان عمرو بن العاص سار فى سفح المقطم ومعه المقوقس ، فقال له عمرو : مابال جبلكم هذا اقرع ليس عليه نبات كجبال الشام ؟ فلو شققنا فى اسفله نهرا من النيل وغرسناه نخلا ٠٠ وقريب من ذلك ماحدث اليوم فى عهد الثورة من تشجير المقطم وتعميره ٠

والاهرام فى نظر القلقشندى من أعظم ابنية الفراعنة ٠٠ والهرمان اللذان بالجيزة من اعظم الاثار وأقدمها واجل المبانى وادومها ولله در القائل :

انظر الى الهرمين واسمع منهما ما يرويان عن الزمان الغابر
لو ينطقان لخبرانا بالذى صنع الزمان بأول وبآخر

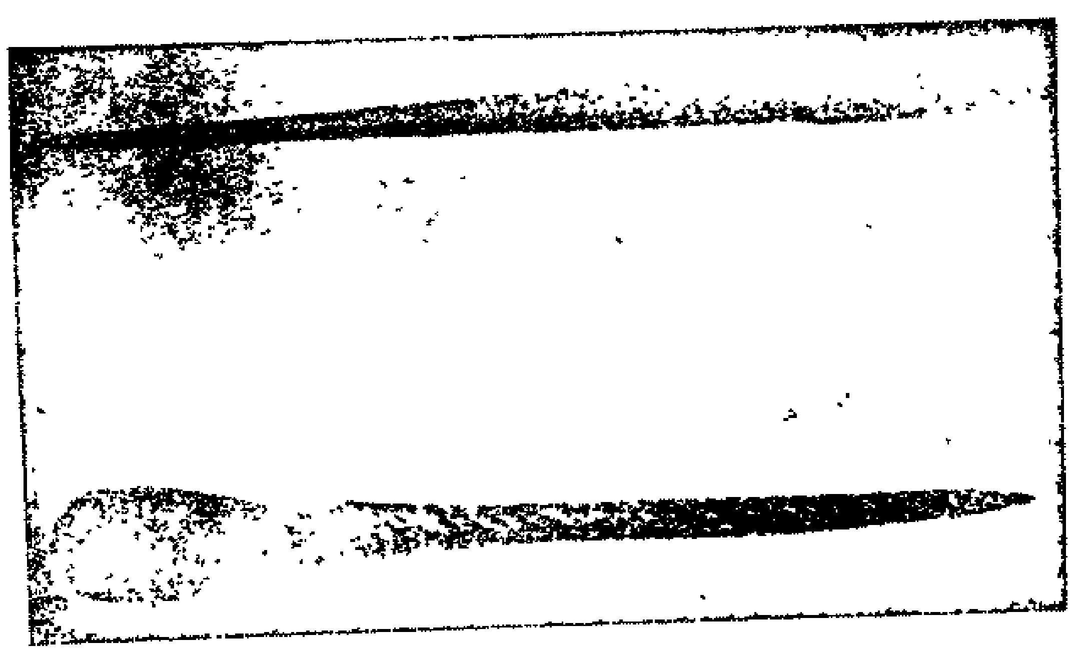


شكل ٣٤ ـــ قاعدة مئذنة الباب الاخضر بمشهد الامام الحسين بالقاهرة
٦٣٤ هـ / ١٢٣٦ م

وقواعد مصر فى زمنه ثلاث قد تقاربت واختلطت حتى صـــارت كالقاعدة الواحدة وهى مدينة الفسطاط والقاهرة والقلعة · ويعتبر وصفه للقاهرة وآثارها من ادق ماذكر عنها حتى عصره ·· وهو يجمع فى كلامه بين ما ذكره عنها المؤرخون وكتاب الخطط من قبله ، وبين ما رآه هو بنفسه كشاهد عيان صادق النظرة قوى الملاحظة ويشير الى ان الخراب اخذ يتطـرق الى الفسطاط «الى ان كانت دولة الظاهر بيبرس فصرف الناس همتهم الى هدم ما خلا من اخطاطه ، والبناء بنقضه بساحل النيل بالفسطاط والقاهرة وتزايد الهدم فيه واستمر الى الآن (اى الى زمن القلقشندى) حتى دثرت اكثر الخطط القديمة وعفا رسمها واضمحل مابقى منها وتغيرت معالمه» غير أن القلقشندى يلاحظ ان فى ساحلها المطل على النيل الآن وما جاور ذلك المبانى الحســـنة والدور المظيمة والقصور العالية التى تبهج الناظر وتسر الخاطر .

وفى مقابل الفسطاط توجد الروضة التى كانت تسمى من قبل جزيرة الصناعة لان بها كانت صناعة العمائر (اى السفن) اولا ، فنسبت اليها ·

واثناء الحديث عن الفسطاط وآثارها يقرر القلقشندى ان الخوانق والربط لم تعهد بالفسطاط ، غير ان الصاحب بهاء الدين بن حنا عمر رباط الاثار الشريفة



شكل ٢٥ — مرود ومكحلة ينسبان للنبى عليه الصلاة والسلام
(من سعاد ماهر : مخلفات الرسول)

النبوية بظاهر قبلى الفسطاط ، واشترى الاثار النبوية وهى ميل من نحاس وملقط من حديد وقطعة من المنزة وقطعة من القصعة بجملة مال ، واثبتها بالاستفاضة ، وجعلها بهذا الرباط للزيارة ويقول محمد رمزى صاحب القاموس الجغراف ان هذه المنطقة صارت تعرف بأثر النبى أو أثر النبى كما ينطقها العامة لهذا السبب . ومن الملاحظ أن هذه المنطقة كانت موقوفة زمن القلقشندى على الاشراف من ولد على ابن ابى طالب والسيدة فاطمة وقفها عليهم الصالح طلائع بن رزيك وزير الفائز والعاضد من الخلفاء الفاطميين . هذا وقد نقلت الآثار فى عهد الغورى الى مدرسته وهى الان بالمشهد الحسينى (شكل ٣٤ و ٣٥) .

مشهد الحسين بالقاهرة

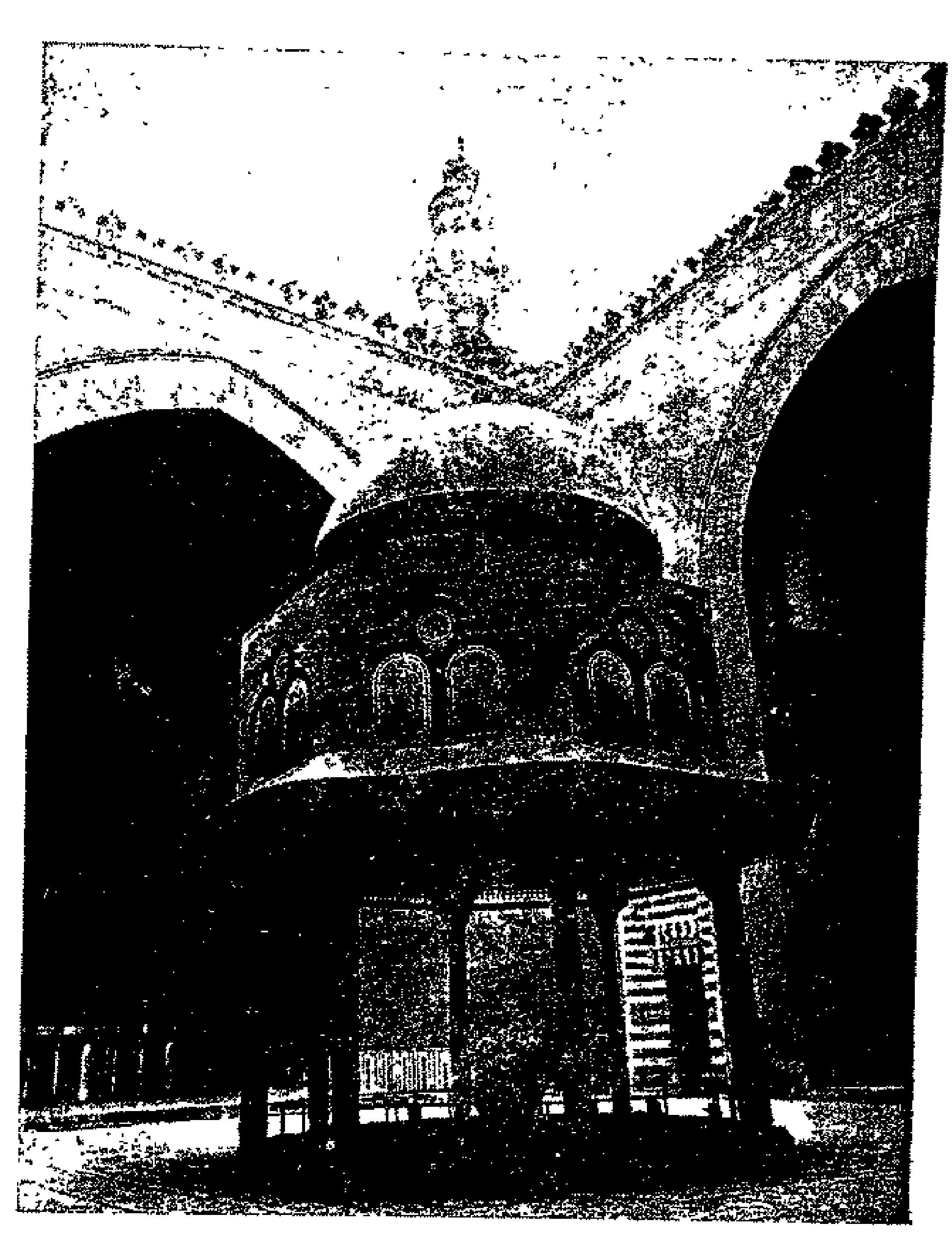
وحين يصف القلقشندى القصر الكبير الذى بناه الفاطميون فى القاهرة ، يذكر مشهد الحسين رضى الله عنه الذى اقيم داخل حدوده ثم يعرض لسبب بنائه فيقول ان رأس الامام الحسين كان بعسقلان فخشى الصالح طلائع بن رزيك علية من الصليبيين فبنى جامعه خارج باب زويلة وقصد نقل الرأس اليه فغلبه الفائز على ذلك وامر ببناء هذا المشهد ونقل الرأس اليه · ويذكر انه من غريب ما اتفق من بركة الرأس الشريف انه حين استولى السلطان صلاح الدين على القصر بعد موت العاضد آخر الخلفاء الفاطميين ،قبض على خادم من خدام القصر وحلق رأسه وشد عليه طاسا داخله خنافس فلم يتأثر بها فسأله السلطان صلاح الدين عن ذلك وما السر فيه فأخبر انه حين أحضر رأس الحسين الى المشهد حمله على رأسه فخلى عنه السلطان واحسن اليه (شكل ٣٢ و ٩٠) .

القاهرة ام الممالك

ويتتبع القلقشندى خطط القاهرة وجوامعها ومدارسها وكافة آثارها ويأتى بآراء طريفة حول بعضها : فينقل مثلا عن ابى عبد الظاهر بالنسبة للحسينية انها سميت بذلك نسبة الى جماعة من الاشراف الحسينيين قدموا فى أيام الكامل محمد بن العادل ابى بكر بن ايوب من الحجاز الى مصر فنزلوا بهذه الامكنة واستوطنوها فسميت بهم · وقد اعترض المقريزى على هذه النسبة وقال انها سميت بالحسينية نسبة الى الطائفة الحسينية ، احدى الطوائف فى عهد الحاكم ·

ويصف القلقشندى مدرسة السلطان حسن فيقول « وهى التى لم يسبق الى مثلها ولا يسمع فى مصر من الامصار بنظيرها ، يقال ان ايوانها يزيد فى القدر على ايوان كسرى بأذرع » (شكل ٣٦ و ٦٥) ·

ويقدم لنا القلقشندى ملاحظاته كشاهد عيان عن مبانى القاهرة ،فيقول ان



شكل ٣٦ ـ مدرسة السلطان حسن ـ الصحن والميضأة ـ ٦٧٤ هـ / ١٣٦٢ م

غالب ، مبانيها بالاجر وجوامعها ومدارسها وبيوت رؤسائها مبنية بالحجر المنحوت ، مفروشة الارض بالرخام ، مؤزرة الحيطان به ·· مبيضة الجدر بالكلس الناصع البياض ، ولا هلها القوة العظيمة فى تعلية بعض المساكن على بعض حتى ان الدار تكون من طبقتين الى اربع طبقات بعضها على بعض فى كل طبقة مساكن كاملة بمنافعها ومرافقها واسطحها مقطعة باعلاها بهندسة محكمة وصناعة عجيبة ، ثم يضيف انه جاء فى مسالك الابصار انه لا يرى مثل صناع مصر فى هذا الباب ·

هذه عجالة سريعة عن القلقشندى وموسوعته العظيمة التى خلد بهـا اسمه فى تاريخ القاهرة .

ولقد عاش القلقشندى انضج سنى عمره فى القاهرة والف فيها أعظم مؤلفاته واحبها من كل قلبه واشاد بها فى كتبه وختم كلامه عنها فى موسوعته بقول ابن فضل الله العمرى : « والقاهرة اليوم ام الممالك وحاضرة البلاد ومنبع الحكماء ومحط الرجال ، ويتبعها كل شرق وغرب ما خلا الهند ·· ثم اليها مرجع الكل والى بحرها مصب تلك الخلج » ·

عبد الرحمن الجبرتي

محمد مصطفى نجيب

ان أى باحث عربى فى تاريخ مصر فى أواخر القرن الثامن عشر واوائل القرن التاسع عشر ليس امامه غير مرجع اساسى واحد هو كتاب « عجائب الاثار فى التراجم والاخبار » الذى كان مؤلفه شاهد عيان لكثير من حوادثه التى دونها اذ يقول فى المقدمة « انى كنت سودت اورقا فى حوادث آخر القرن الثانى عشر (١٨ م) وما يليه وأوائل الثالث عشر (١٩ م) الذى نحن فيه جمعت فيها بعض الوقائع الاجمالية وأخرى محققة تفصيلية وغالبها فنحن ادركناها وامور شاهدناها ٠٠ » ٠

نشأة الجبرتي :

ومؤلف هذا الكتاب الذى لعب دورا خطيرا فى تاريخ القاهرة هو عبد الرحمن الجبرتى بن حسن بن برهان الدين الجبرتى الحنفى (عبد الله عنان : الخطط المصرية ص ٦٥) ٠ ولد بالقاهرة عام ١١٦٨ هـ : سنة ١٧٥٤ م من أسرة حبشية من بلاد الجبرت استقرت بالقاهرة منذ سبعة قرون (دائرة المعارف الاسلامية مجلد ٦ ص ٢٧٩)٠ومن هنا جاء نسبته « الجبرتى » ، والجبرت اقليم ساحلى يقع الى الغرب من ميناء زيلع (فى الصومال الشمالى) ويجاور اثيوبيا ويقع ما بين جمهورية الصومال واقليم ارتيريا ويطلق عليه ايضا اسم ايفات أو اوفات ، وقد تكونت بهذا الاقليم امارة اسلامية قوية لا سيما ابان القرن الثامن الهجرى (١٤ م) ومن هذا الاقليم انتشر الاسلام الى منطقة شوا (Choe) غربا الى المناطق الساحلية (احمد عطيه : القاموس الاسلامى مجلد ١ ص ٥٧٤) ٠

وللجبرتية فى الجامع الازهر رواق خاص بهم يتدارسون فيه أصول الدين وعلوم الفقه واللغة ومختلف العلوم الاخرى ولهم شيوخهم ومحدثوهم ٠

وقدنشأ الجبرتى فى بيئة علمية اذ كان والده من فقهاء الحنفية وجلس بالازهر لتعليم الفقـه

الجبرتي والاحداث التي مرت به :

وقد اقبل الجبرتى على الدراسة والعلم حتى صار من كبار العلماء وجلس للتدريس بالازهر ، وبرع فى التاريخ والادب ، فدون فترة هامة فى التاريخ

المصرى ، اذ عاصر الاحداث السياسية الهامة التى تميزت بها السنوات الاولى من القرن التاسع عشر الميلادى التى شهدت نهاية حكومة البيكوات المماليك والعثمانيون التى دامت نحو ثلاثة قرون ودخول الحملة الفرنسية مصر وكان شاهد عيان يقظا فسجل احداثها وذكر ثورات المصريين وما وقع بينهم وبين الفرنسيين من معارك ، وذكر ماهدمه الفرنسويين وخربوه كماذكر ماأحدثوه من العمائر ، وظل منعكفا على تدوين احداث هذه الحملة وعلى ذلك يعتبر مصدر ثقة في احداثها خاصة وانه كان يبلغ من العمر اربعة واربعين سنة عند قدومها اى كان له من خبرته ما يمكنه من وزن الامور والحكم عليها حكما سليما يومئذ وتعيينه عضوا فى الديوان العام الذى انشأه الفرنسيون بالقاهرة ، وقد نال احترام قادة الجيش وكبرائه ، كما عاصر قيام دولة محمد على ونقد حكمه نقدا لاذعا – وكان الجبرتى فى اواخر سنى حياته موقتا للصلاة ولرؤية هلال رمضان وهلال شوال فى بلاط محمد على وهذا يرجع الى ما اكتسبه من خبرة ودراسة عن والده فى علوم الفلك ، وقد ظل الجبرتى على تدوينه للاحداث التالية حتى سنة ١٢٣٦ هـ (١٨٢١ م) ولم يلبث كثيرا اذ قتل غيله فى شارع شبرا فى اثناء عودته الى القاهرة فى ليلة ٢٧ رمضان سنة ١٢٣٧ هـ - ٢٢ يونيه سنة ١٨٢٢ وتلقى تبعه اغتياله على والى مصر « محمد على » لانه عرف رأى الجبرتى فى سياسته وذلك فى كتابه « عجائب الآثار » وكان يقوم بتأليفه اذ ذاك.

كتاب عجائب الاثار :

وقد ترك لنا عبد الرحمن الجبرتى كتابا قيما فى تاريخ مصر والقاهرة وما وقع بهما من احداث من سنة ١٠٩٩ هـ الى سنة ١٢٣٦ هـ،سماه « عجائب الاثار فى التراجم والاخبار » وهو يقع فى اربعة اجزاء باربعة مجلدات ، بدأها بمقدمة عمن ملك مصر من الايوبيين والمماليك البحرية والجركسية ، ومنها انتقل الى تدوين احداث سنة ١٠٩٩ هـ ، واعتمد فى اخباره الى عام ١١٧٠ هـ على ذكريات المتقدمين فى السن والوثائق العامة والكتابات التى على شواهد القبور ، ومما يسترعى النظر فى منهجه استخدامه الاثار فى تحقيق ما كتبه من تراجم مما يدل على دقته وقوةملاحظته وسعة افقه ، وابتداء من عام ١١٧٠ هـ اعتمد كما يقول على ذكرياته الخاصة ، ثم يفصل الكلام عن الحوادث ابتداء من عام ١١٩٠ هـ .

وقد اتبع فى كتابة تاريخه هذا ، طريقة اليوميات والحوليات ، حتى جاء سجلا حافلا بالاحداث ، ولذلك كان لهذا الكتاب شأن كبير كشان الجريدة المعاصرة ، لانه دون فيه كل الحوادث التى شاهدها .

ولم يعتن الجبرتى فى تاريخه هذا بالاحداث فقط بل نراه يقرنها بتحديد

الاماكن والمواقع من شوارع وميادين ودروب ومنازل بحيث نستطيع خلال روايته ان نتصور معالم القاهرة فى عصره جلية واضحة وهذا يعيننا على دراسة خطط القاهرة فى ذلك العصر وما كانت عليه احوالها .

عنـايته بذكر الآثار :

وقد عنى ايضا بما اقيم بالقاهرة من مساجد وكتاتيب واسبله وقصور وبساتين وما جدد منها وما غيرت معالمه ، وذلك اما بمناسبة ذكر بعض الحوادث العامة او عند ذكر تراجم الامراء من ترك ومماليك وكبراء المصريين . فمثلا خلال سرده لترجمة الامير عبد الرحمن كتخدا نراه يذكر ما قام به من اصلاحات واضافات انشائية فى المساجد وخاصة عمارته العظيمة بالجامع الازهر فيقول (الجبرتى ج ٢ ص ٥) .

وانشأوا زادفى مقصورة الجامع الازهر مقدار النصف طولا وعرضا يشتمل على خمسين عامودا من الرخام تحمل مثلها من البوائك المقوصر المرتفعة المتسعة من الحجر المنحوت وسقف اعلاها بالخشب النقى (نوع من الاخشاب الجيدة) وبنى محرابا جديدا ومنبرا وانشا له بابا عظيما جهة حارة كتامه وبنى باعلاه مكتبا بقناطر معقودة على اعمدة من الرخام لتعليم الايتام من اطفال المسلمين القرآن وبداخله رحبة متسعة وصهريج عظيم وسقاية لشرب العطاش المارين وعمل لنفسه مدفنا بتلك الرحبة وعليه قبة معقودة وتركيبه من رخام بديعة الصنعة وبها ايضا رواق مخصوص بمجاورين الصعائدة المنقطعين لطلب العلم يسلك اليه من تلك الرحبة بدرج يصعد منه الى الرواق وبه مرافق ومنافع ومطبخ ومخادع وخزائن كتب وبنى بجانب ذلك الباب منارة وانشا بابا آخر جهة مطبخ الجامع وعليه مناره ايضا .

ويقول أيضا (وبنى وجدد مشهد السيدة زينب بقناطر السباع . والسيدة سكينة بخط الخليفة والمشهد المعروف بالسيدة عائشة بالقرب من باب القرافة والسيدة فاطمة والسيدة رقيـة .

ويذكر ما انشأه الامير عبد الرحمن أيضا من كتاتيب واسبله كثيرة ما زالت موجودة للآن خاصة ما يوجد بالنحاسين فهو اية من الروعة والجمال وغيره من المبانى الكثيره التى انشأها كذلك يذكر لنا الجبرتى فى ترجمة الامير «على بك الكبير » ما قام به من اصلاحات خاصة تلك التى قام بها بقبة الامام الشافعى اذ يقول :وجدد أيضا قبة الامام الشافعى رضى الله عنه وكشف ما عليهـا من الرصاص القديم من ايام الملك الكامل الايوبى فى القرن الخامس (الجبرتى جـ ١ ص ٣٨٢) ، ولقد اخطأ عبد الرحمن الجبرتى فى هذا التاريخ اذ من

المعروف ان « السلطان العادل وليس الكامل هو المنشىء وحدث هذا فى اوائل القرن السابع وليس كما هو مذكور ٠

ويمضى الجبرتى فى وصف القبة فيقول « وقد تشعث وصدىء لطول الزمان فجدد ما تحته من خشب القبة البالى بغيره من الخشب النقى الحديث ثم جعلوا عليه صفائح الرصاص ٠ المسبوك الجديدالمثبت بالمسامير العظيمة وهو عمل كبير وجدد نقوش القبة من الداخل بالذهب واللازورد والاصباغ وكتب بافريزها تاريخا منظوما بخط صالح افندى (شكل ٣٧) .

من هذه الامثلة يتبين لنا مدى أهمية تاريخ الجبرتى فى دراسة خطط القاهرة وما بها من آثار وما ادخل عليها من ترميم او تعديل ٠ ولقد كان الجبرتى يحدد



شكل ٣٧ ــ قبة الامام الشافعى من الخارج ــ ٦٠٨ هـ / ١٢١١ م

لنا ما عمل بوصف يقرب من وصف علماء الاثار فى الوقت الحاضر ويزيد عليهم معاصرته للشىء وقت حدوثه وهكذا يعطينا فكرة واضحة المعالم عن قاهرة القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر الميلادى •

ذكره لاهل الفن :

ولم يقتصر الجبرتى على ذكر خطط القاهرة ودروبها وحاراتها ، بل نراه يتطرق فى حديثه عن شخصيات قاهرية لها دور كبير فى فن الخط فى عهده فيقول فى كتابه (عجائب الآثار جـ ٣ ص ٢١١) ، وذلك خلال كلامه عن الامير حسن افندى بن عبد الله مولى المرحوم على اغا دار السعادة الكاتب المصرى : أن سيده اشتراه صغيرا وهذبه ودربه وشغله بالخط فاجتهد فيه وجوده على عبد الله الانيس وكان ليوم اجازته محفل نفيس جمع فيه المرؤوس والرئيس ، ولم يزل فى حياة سيده معتكفا على المشق والتسويد معتنيا بالتحرير والتجويد الى أن فاق أهل عصره فى الجودة فى الفن وجمع كل مستحسن •

وذكر الجبرتى ان الشيخ محمد مرتضى الف كتابا عن فن الخط واعلامه سماه « حكمة الاشراق الى كتاب الافاق » جمع فيه كل ما يتعلق بفن هؤلاء الخطاطين مع ذكر اسانيدهم ، وقد تكلم فيه ايضا عن حسن افندى الخطاط السابق ذكره •

فمما سبق نتبين ان الجبرتى اعتنى بذكر تراجم اهل الصناعة والفن الى جانب أهل السياسة والعلم ، وفى كل ترجمة من تراجم اولئك الاعلام يذكر اعمالهم وما قاموا به فى حياتهم من أجل المهمات •

هذا وان كتاب عجائب الاثار قد اهتم فيه الجبرتى بذكر التراجم مع سرد الحوادث من خلالها فى كثير من الاحيان ، الا ان للجبرتى مؤلفا آخر بعنوان « مظهر التقديس » وهو جريدة مفصلة عن الاحتلال الفرنسى ، ولم يطبع بعد بالعربية ولكن ظهرت ترجمته التركية وترجمته الفرنسية التى قام بها كاردون (باريس سنة ١٨٣٨ م) •

كما قام الجبرتى بترجمة كتاب « مسلك الدرر » للمرادى الى اللغة العربية وربما كان هذا الكتاب هو الذى دفعه الى العناية بتراجم الوفيات فى كتابه « عجائب الاثار » وللجبرتى ايضا موجز لتذكرة داود الانطاكى (دائرة المعارف الاسلامية مجلد ٦ ص ٢٨٠) .

وبعد فهذه عجالة بسيطة عن الجبرتى صاحب كتاب « عجائب الاثار » ذلك المؤرخ الفذ الذى انجبته مدينة القاهرة . وعاش فى كنفها ثم عكف على كتابة تاريخها ولولاه لضاع على القاهرة تسجيل مرحلة من أهم مراحل حياتها •

الفصل الخامس

المرأة في مجتمع القاهرة

- أثر المرأة في فنون القاهرة
- قطر الندى
- سيدة الملك
- شجرة الدر
- خوند بركة

اثـر المـراة فى فنـون القـــــاهرة

الدكتور حسن الباشا

فى يوم الاحد اول شوال سنة ٧٤٧ هـ طلعت السيدة « اتفاق » العوادة الى القلعة بالقاهرة حيث تزوجها السلطان الملك المظفر حاجى بن محمد بن قلاوون • ولما جليت عليه فرش تحت رجليها اثواب الحرير الاطلسى ونثر عليها الذهب ، ثم ضربت بعودها وغنت فاهداها السلطان اربعةفصوص وست لؤلؤات ثمنها اربعة آلاف دينار ثم وضع السلطان فى عصبة رأسها جواهر من خزائنه حتى زادت قيمة العصبة على مائة الف دينار • وهكذا اشترك فى عمل هذه العصبة التى ذاع صيتها ثلاثة ملوك اخوة من اولاد الناصر محمد بن قلاوون •• تزوجوا بهذه السيدة على التعاقب هم الملك الصالح اسماعيل والملك الكامل شعبان واخيرا الملك المظفر حاجى ، ونالت لديهم جميعا هذه الحظوة من غير شك تقديرا لفنهـــــا .

وقد حظيت من قبلها بمثل هذا التقدير فنانة اخرى هى السيدة بياض ام السلطان الملك الناصر احمد وكانت مطربة تغنى فى الحفلات • كما نسب حى من أحياء القاهرة الى فنانة ثالثة هى السيدة «نسب» الطبالة التى اهداهاالخليفة المستنصر الفاطمى مساحة من الارض بالقاهرة نشأ عليها حى صار يعرف باسم الطبـــــالة .

وليس من شك فى أن هؤلاء الفنانات اللاتى نلن التقدير فى القاهرة يمثلن نماذج من القاهريات اللاتى لعبن دورا كبيرا فى سبيل رقى الموسيقى والغناء فى هذه المدينة شأنهن فى ذلك شأن غيرهن من سيدات اخريات كان لهن شأن فى تقدم الفنون الاخرى من تطبيقية وتشكيلية .

والحق أن الفنون التطبيقية تدين بقسط كبير من ازدهارها لاصابع المرأة الماهرة وذوقها الرقيق اذ اسهمت المرأة القاهرية مثلا فى صناعة الخزف والفخار الذى تحمل اشكاله الرشيقة وكثير من زخارفه ــ لا سيما فى اواخر العصر الفاطمى ــ روح المرأة ورقتها • وقد عثر فى اطلال الفسطاط على قاع طبق من الخزف ينسب الى عصر المماليك عليه من الخارج كتابة نصها « عمل خديجة » •

ونشر أيبرز الرحالة الذى زار مصر فى القرن التاسع عشر صورة سيدة مصرية جلست تبيع منتجاتها من الفخار ·

وزاولت النساء فى القاهرة ايضا صناعة النسيج والسجاد وانتجن تلك الاصناف التى شهد الكثيرون بامتيازها والتى ذاع صيتها فى البلاد الاخرى ·

ووقع على عاتق المرأة وحدها تقريبا تصميم ازيائها وصناعتها وتطويرها · واشتهرت نساء القاهرة بتطوير الازياء وابتكار اشكال جديدة ما بين قصير وطويل وما بين ضيق وفضفاض الى جانب المضافات الثانوية الاخرى كالعصبات والمناديل والاوشحة وغيرها · ويذكر المقريزى مثلا انه فى ايام الناصر محمد بن قلاوون استجدت النساء المقنمة (وهى منديل تضعه المرأة على رأسها او تحجب به نصف وجهها) والطرحة التى كان يصل ثمنها احيانا عشرة آلاف دينار والفرجيات ومثل ذلك القباقيب الذهب المرصعة بالجواهر والاحذية المرصعة والازر الحريرية التى كان يصل ثمن الواحد منها الف درهم.وكانت هذه المبتكرات فى الازياء من الكثرة والغرابة بحيث صدرت احيانا اوامر رسمية تمنع من استخدامها ·

ولم يقف دور النساء فى هذه الصنائع عند حد مشاركة بعضهن فى عملها بل ان المرأة بصفة عامة فرضت ذوقها على كثير من الانتاج الفنى سواء من حيث الخامة والزخارف .

ويتضح هذا التأثير بشكل ظاهر فى المنسوجات الحريرية القاهرية التى كانت تصنع خصيصا للنساء حيث انه ابيح لهن لبس الحرير بدون قيد أو شرط .

وصالت المرأة القاهرية وجالت فى فن من انق الفنون وارقها هو صياغة الحلى · والمرأة بطبيعتها تنشأ فى الحلية منذ طفولتها وتظل مولعة بها طوال حياتها (شكل ١٣٦ ـــ ١٣٨) .

واشتهرت المرأة القاهرية بصفة خاصة بالمبالغة فى اتخاذ الحلى واقتنائها واستحداث الانواع الجديدة منها.وقد ذكر المؤرخون مثلا انه استجد فى عهد الناصر محمد اتخاذ النساء للخلاخيل الذهب والاطواق المرصعة بالجواهر الثمينة · بالاضافة الى ما كن يعرفنه من عقود وقلائد واساور ودلايات واقراط وخواتم وغيرها · وقد كشفت الحفائر عن نماذج منها تشهد ـ رغم قلتها ـ بما وصله هذا الفن من مستوى رفيع من حيث الجمال والاناقة · ومن المعروف أن صناعة الحلى كانت قد اصابها ركود فى بداية عهد الصالح نجم الدين ايوب فوجه اليها عنايته وانشأ لصناعها وتجارها سوقا بجانب مدرسته «الصالحية» هى سوق الصاغة الحالية التى لا تزال عامرة بصناعها وتجارها وعملائها من سيدات القاهرة وغيرها ·

ونظرا لقيمة المواد التى تصنع منها الحلى مثل الذهب والفضة والماس وغيرها عنيت الدولة بمراقبة صناعتها واسندت الى موظف معين يسمى المحتسب او والى الحسبة مهمة مراقبة الصاغة بدقة حتى لا يطففوا فى الميزان ٠ وكان على الصائغ اذا باع شيئا من الحلى المغشوشة لزمه ان يعرف المشترى مقدار مافيها من الغش ٠٠ واذا اراد صياغة شيء من الحلى لاحد فلا يسبكه فى الكور الا بحضرة صاحبه بعد تحقيق وزنه فاذا فرغ من سبكه اعاد الوزن ٠ وان احتاج الى لحام فانه يزنه قبل ادخاله فيه ولا يركب شيئا من الفصوص والجواهر على الخواتم والحلى الا بعد وزنها بحضرة صاحبها ٠

والى جانب الحلى كان للمراة دخل كبير فى صناعة ادوات التجميل الاخرى وتطورها كالامشـــاط والمرايا واوانى العطور والمكاحـــل والشكمجيات او صناديق الحلى وغيرها التى وصلنا منها نماذج كثيرة جميلة (شكل٣٨و١٤٩)٠

وكانت بعض ادوات التجميل تحمل عبارات لطيفة تدخل السرور على قلوب اصحابها مثل عبارة « انا مشط عملت للتسريح لاسرح الا لكل مليح » التى نجدها على مشط بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة (أحمد ممدوح حمدى : ادوات التجميل) ٠

وليست أدوات التجميل وحدها هى التى تخضع فىتصميمهالذوق المراة بل ان معظم ما فى البيت من اثاث وادوات هو فى الواقع من اختصاصها ويجب ان يتفق مع ذوقها ويناسب طبيعتها فالبيت مملكة المراة ٠

وتهتم السيدة القاهرية بصفة خاصة بجهازها وهى مولعة بان يشتمل على اكثر ما يمكن من ثمين الاثاث والرياش وجميل التحف ، وقد كان لذلك اثر كبير فى ازدهار الصناعات والفنون المختلفة بالقاهرة ٠ ويتضمن تاريخ مصر والقاهرة اسماء كثير من السيدات اللاتى بهرن انظار العالم بعظمة جهازهن مثل قطر الندى ٠

وكان بعض السيدات يطلبن ان تثبت القابهن واسماؤهن على ادواتهن وقطع اثاثهن وفى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة مشط جميل (سجل رقم ٤٩٢٢) عليه كتابة نصها « مما عمل برسم الجناب المنيع الخاتونى دامت صيانته » ٠ كما وصلتنا صينية او « طشت » من النحاس المكفت بالفضة (سجل رقم ٤١٢٠) تحليه كتابات بالخط الثلث الجميل تتضمن القاب زوجة السلطان قايتباى ونصها « مما عمل برسم الست المحجبة ذات الستر الرفيع والحجاب المنيع خوند الكبرى جهة المقام الشريف الملكى الاشرفى ابو النصر قايتباى سلطان الاسلام » كما كشفت حفائر الفسطاط عن شباك قلة من عصر المماليك عليه كتابة تقرأ : « برسم مليحة » اى صنع بأمر مليحة .

وعرف تاريخ القاهرة كثيرا من النساء اغرمن بجمع التحف الفنية الثمينة سواء من الحلي او النسيج أو الاثاث أو غير ذلك . وحفظت لنا كتب التاريخ والادب وصفا لكنوز التحف التي كان يمتلكها بعض هؤلاء مثل الاميرة عزة بنت المعز لدين الله الفاطمي والسيدة ست الملك بنت العزيز .

وكان كثير من السيدات يأمرن بعمل تحف ثمينة ويهدونها للاضرحة والمشاهد وغيرها من المنشآت الدينية بدافع من التقوى او قضاء للنذر او رمزا للشكر او استجلابا للخير او غير ذلك ، وفي متحف الفن الاسلامي بالقاهرة محراب من الخشب المحلى بالزخارف الجميلة المحفورة عليه كتابة تفيد انه صنع بأمر السيدة علم زوج الخليفة الآمر لمشهد السيدة رقية . كما حدث مثلا انه حين شفي السلطان الملك الصالح اسماعيل بن محمد بن قلاوون من رعاف مستمر في سنة ٧٤٣ هـ حملت امه الى المشهد النفيسي قنديل ذهب زنته رطلان وسبع أواق ونصف أوقية .

وكما كانت المرأة الموضوع الاساسي في الشعر فانها كانت ايضا موضوعا رئيسيا في التصوير والنحت والزخرفة في فنون القاهرة ، وعلى الرغم من ضياع الصور الجدارية فان تاريخ القاهرة يحدثنا عن الصور الجدارية في قصور الطولونيين والفاطميين التي كانت تمثل سيدات بصفة اساسية . كما وصلنا تماثيل لسيدات مثل تمثال ضاربة الدف وتمثال عازفة الناي اللذين يمثلان المستوى الرفيع الذي وصله فن النحت في القاهرة في العصر الفاطمي (ونيه عزى : نماذج من التحف المعدنية) .

وفي مجال فن العمار كان للمرأة اثر كبير في تصميم المسكن القاهري فمن باب صيانتها عن اعين الغرباء كان يراعى ان يكون للمسكن فناء او وسط تفتح عليه النوافذ التي تغطيها المشربيات المخرمة كما كان يخصص فيه جناح خاص للحريم مستقل عن باقي المنزل . وكان للمنزل القاهري بصفة خاصة مدخل منكسر بزاوية قائمة حتى لا يطلع السائر في الطريق على داخل المنزل ولو كان الباب مفتوحا .

ومن باب توفير الراحة للمرأة وتسليتها كان يعتنى بداخل المنزل ويوفر به وسائل الترفيه فيزود بنافورة بالفناء المكشوف أو المسقوف وسلسبيل يسيل عليه الماء فيلطف الجو واحواض تشتمل على النبات والازهار وملاقف ينفذ خلالها الهواء الى انحاء البيت . كما كان يعتنى من حيث الزخرفة بتجميل المنزل من الداخل وبزخرفة الواجهات المطلة على الفناء الداخلي دون الواجهة الخارجية التي كان يكتفى بزخرفة مدخلها فقط في بعض الاحيان .



شكل ٣٨ ـــ سيدة من القاهرة تتكىء على شكمجية لحفظ الحلى (عن أيبرس)

وبالاضافة الى المنازل كان للمرأة ايضا اثرها فى عمارة بعض المؤسسات الهامة مثل خانقاوات النساء او دور الصوفية اذ كان يراعى فى تصميمها واثاثها وادواتها ان تناسب طبيعة المرأة وذوقها ·

وعرفت القاهرة كثيرا من السيدات امرن بانشاء مؤسسات دينية كالمساجد والمدارس والاضرحة وغيرها ولا يزال بعض هذه المنشآت باقيا حتى اليوم · ومن اشهر هؤلاء السيدات تغريد زوج المعز لدين الله الفاطمى التى انشأت مسجدا بالقرافة ، والسيدة علم الامرية التى انشأت مشهد السيدة رقية بشارع الخليفة ، وشجرة الدر التى اسست ضريحا فخما لا يزال باقيا حتى اليوم ، وطغاى أم انوك زوجة الملك الناصر التى انشأت خانقاة للصوفية وتربة لها خارج باب البرقية بالقاهرة (شكل ٤١ و ٤٨ و ٥٩) .

قطـــــر النـــــدى

حسين عبد الرحيم عليوه

شهدت بغداد يوم الثلاثاء الخامس من ربيع الاخر سنة ٢٨٢ هـ (٨٩٥ م) عرسا تاريخيا رائعا زفت فيه قطر الندى ابنة الامير خمارويه وحفيدة احمدابن طولون الى ابى العباس المعتضد الخليفة العباسى فكان هذا الزواج بمثابة مصاهرة كبرى بين اكبر قوتين فى العالم الاسلامى فى العقد التاسع من القرن الثالث الهجرى (٩ م) ونعنى بهما الخلافة العباسية ببغداد والدولة الطولونية بمصر التى كانت من اكبر الولايات الاسلامية واغناها واكثرها تمتعا بالاستقلال عن سلطان الخلافة العباسية .

مصر فى العصر الطولونى :

وقد تمتعت مصر فى العصر الطولونى بمكانة ممتازة بين الدويلات الاسلامية التى كانت خاضعة للخلافة العباسية ببغداد ، وساعد على بلوغ مصر هذه المكانة الممتازة عدة عوامل من اهمها ما تمتعت به من استقلال ذاتى لا ينكر التبعية الاسمية للخلافة ببغداد ، وقد ارسى قواعد هذا الاستقلال أحمد ابن طولون (٢٥٤ ـــ ٢٧٠ هـ) مؤسس الدولة الطولونية بمصر ودعمه من بعده ابنه خمارويه الذى حكم مصر فى الفترة من ٢٧٠ الى ٢٨٢ هـ .

ووصلت مصر فى العصر الطولونى الى درجة كبيرة من الازدهار الاقتصادى نتيجة لوفرة المحاصيل الزراعية واعتدال مناسيب النيل فى معظم الاعوام ونشاط التجارة المصرية داخل حدود مصر وخارجها ، ونهضة الصناعات المختلفة كصناعة النسيج والخزف.وقد أدى ازدهار مصر الاقتصادى فى كل هذه المجالات الى بلوغها درجة كبيرة من الثراء كانت تحسدها عليـــه دار الخلافة العباسية نفسها ببغداد والولايات الاسلامية الاخرى .

وقد انعكس هذا الرخاء على حضارة مصر وفنونها فى العصر الطولونى وليس ادل على هذا مما تناقلته كتب المؤرخين العرب من اوصاف لمدينة القطائع التى انشأها احمد بن طولون وعمرها بالقصور والمنشآت المعمارية المختلفة التى لم يبق منها حتى الآن سوى مسجده الكبير الذى يعد من مفاخر القـــاهرة الاثرية والفنية (شكل ١٠٣ ـــ ١٠٧) .

ولقد نافست قطائع مصر بمكانتها الكبيرة وحضارتها الزاهرة دار الخلافة العباسية ببغــداد .

نشأة قطر الندى :

وفى هذه البيئة المتحضرة نشأت اسماء بنت الامير خماروية بن احمد ابن طولون وعرفت باسم قطر الندى وتربت بين ارجاء قصر الامارة الكبير الذى شيده جدها ابن طولون وقام بتوسعته وتحسينه من بعده ابوها خمارويه حيث الابهة والغنى ، وكانت تسهم فى رعاية شئونها مربيتها وماشطتها «أم آسية» .

هل كان للزواج مقدمات ؟

ولم يكن يجل بخاطر قطر الندى ما يخبئه القدر لها من امر زواجها بخليفة المسلمين العباسى اذ لم تكن لهذا الزواج مقدمات معروفة او ظواهر توحى به ، ذلك أن روح العداء بين الخلفاء العباسيين وأبيها خمارويه كانت تغلب على العلاقات بينهما ومن هنا لم يكن لمثل هذا الزواج ان يخطر على بال صاحبته قطر الندى .

ولم يكن التنافر بين كل من الخلافة العباسية ببغداد والدولة الطولونية بمصر فى صالح أحد منهما ، لهذا بادر خمارويه الى طلب الصلح مع الخلافة على الرغم من انتصاراته المتوالية على جيوشها فى الحروب والمناوشات التى نشبت بين الطرفين . ولم تكن الخلافة العباسية اقل حماسا واقبالا على عقد الصلح مع خمارويه تأمينا للسلام بينهما فاعلن الخليفة العباسى المعتمد موافقته على الصلح وارسل كتابا الى خمارويه فى شهر رجب سنة ٢٧٣ هـ يضمنه اعتراف الخلافة بأحقية خمارويه وولده من بعده فى حكم مصر لمدة ثلاثين عاما . واستقبل أمير مصر هذا الاعتراف بالفرح والطمأنينة لما يحققه من تثبيت حكمه على اسس شرعية له ولذريته .

وقد رد خمارويه على هذا الاعتراف باعتراف مماثل للخلافة بالسيادة واصبح اسم الخليفة العباسى يذكر قبل اسمه فى الدعاء لهما على منابر مصر وكان هذا فاتحة عهد جديد آمن بين الطرفين .

كيف نشــأت فــكرة المصــاهرة ؟

وقد نشأت فكرة المصاهرة بين البيتين الكبيرين عندما توفى الخليفة العباسى سنة ٢٧٨ هـ وبويع بعده بالخلافة ابنه أبو العباس المعتضد ، وشعر خمارويه حينئذ باهمية الحفاظ على العلاقات الطيبة مع الخليفة الجديد فارسل اليه رسوله الحسن بن عبدالله الذى كان معروفا بابن الجصاص وحمله بالكثير من الهدايا الفاخرة التى تعكس للخليفة الجديد ثراء مصر كما ارسل معه رسالة الى

الخليفة يطلب فيها تجديد العهد له ولولده من بعده بحكم مصر كما يعرض على الخليفة ان يصهر اليه بزواج ابنته قطر الندى من ابن الخليفة ·

ولاقت رسالة خمارويه ترحيبا من الخليفة فاقره على حكم مصر وقبل المصاهرة على أن تكون قطر الندى زوجة للخليفة نفسه ·

الهدف من المصاهرة بين بغداد ومصر :

ولقد كان هناك اكثر من سبب وراء عقد هذه المصاهرة ـ ذلك ان خمارويه كان يهمه ان تتوطد علاقته بالخلافة العباسية ببغداد وبالتالى يكون فى مأمن من العزل والتهديد ، كما كان يحرص على أن ينفرد البيت الطولونى بميزة الارتباط بالخلافة برباط قوى لا يتوفر لاى من الولايات الاسلامية الاخرى ·

وكان الخليفة العباسى من جهة اخرى حريصا على اتمام هذا الزواج الذى سيوفر له الامان من جانب الدولة الطولونية القوية ويحقق له فى الوقت نفسه اعترافها بالتبعية لسلطانه ، هذا بالاضافة الى ما كان يطمع فيه الخليفه وراء هذا الزواج من الحصول على مزيد من أموال مصر وهداياها·

ولذا يمكننا القول ان الهدف الاساسى من هذه المصاهرة كان هدفا سياسيا بالدرجة الاولى قبل أن يكون مجرد رباط أسرى بين بيتين عظيمين ·

عقد قران قطر الندى :

وكانت الخطوة التالية فى اتمام المصاهرة هى عقد القران ، اذ قام الامير خزرج بن أحمد بن طولون عم قطر الندى على رأس موكب كبير ضم عددا من الامراء والقواد والاغنياء والخاصة متوجها الى بغداد فوصلها فى رمضان سنة ٢٨١ هـ وفيها تم عقد قران قطر الندى على الخليفة المعتضد بين افراح عظيمة تردد صداها فى كل من مصر والعراق ·

جهــاز قطر النــدى

وقد ارتبط زواج قطر الندى على مر التاريخ بجهازها الفخم الذى أمر أبوها خمارويه باعداده بحيث يليق بابنته سليلة البيت الطولونى وزوجة خليفة المسلمين وآنس خمارويه فى ابن الجصاص الخبرة والمقدرة على أعداد الجهاز لما له من سابق عهد باعمال الجوهر والتجارة فاسند اليه الاشراف على اعداده آمرا اياه أن يكون جهازا لم ير أو يسمع بمثله ·واطلق يده فى خزائنه يأخذ ما يشاء من الاموال دون حساب مما اضطر القائم على أمرها ابا صالح الطويل فى آخر الامر الى ابلاغ خمارويه بكثرة ما صرف من الخزانة لحساب الجهاز ـ مبديا مخاوفه من خطورة التمادى فى ذلك ـ ولكن خمارويه لم يقبل

كلامه وامره باجابة كل ما يطلبه ابن الجصاص من اموال للصرف على جهاز قطر الندى ·

وقد وصلتنا اوصاف هذا الجهاز من اقوال المؤرخين القدامى فابن دقماق مثلا يصف الجهاز بانه « لم ير مثله ولا سمع به الا فى وقته » ويذكر المؤرخون بعض ما كان يضمه الجهاز من قطع الاثاث المزينة بحليات ذهبية متشابكة تتدلى من فتحات تشبيكها حبات من الجوهر والاحجار النفيسة وكان الجهاز يضم من الاوانى مائة هاون ذهبية لدق العود والطيب ، كما اشتمل على افخر ما انتجته يد النساج المصرى من الثياب الموشاه ومن حرير دمياط ودبيق تنيس ·

٤٠٠ الف دينار مكافأة لابن الجصاص :

وقد بالغ المؤرخون فى تقدير قيمة ما صرف علىجهاز قطر الندى حتى أنه قيل ان ابن الجصاص عندما فرغ من اعداد الجهاز كاملا عرض على خمارويه اربعمائة الف دينار تبقت معه من ثمن الجهاز فردها خمارويه اليه كهدية وجزاء لما قام به من عمل كبير وعلى الرغم من « أنه لم يبق حظيرة (شيء ثمين)ولا طرفة من كل لون وجنس الا حملها معها » كما يقول المقريزى فى خططه ، الا ان خمارويه امر بأن يصرف لابن الجصاص « الف الف » دينار ليشترى — بها من بغداد ما قد يصادفه من تحف وأدوات لم يشتمل عليها الجهاز ·

وتعطينا هذه المعلومات صورة لما كانت عليه مصر فى العصر الطولونى من ثراء كما تدلنا على ما كان يهدف اليه خمارويه من المبالغة فى الصرف على جهاز ابنته فقد كان يباهى بذلك الخلافة العباسية نفسها والولايات الاسلامية الاخرى ·



شكل ٣٩ — افريز من الخشب من العصر الطولونى تزينه صورة حمامتين
اواخر القرن الثالث الهجـــرى — ٩ م
(متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

وثمة دلالة اخرى هامة نستشفها من أوصاف المؤرخين لجهاز قطر الندى ونعنى بها ما كانت عليه مصر من تقدم فى صناعة مختلف المنتجات الخشبية (شكل ٣٩) والذهبية والخزفية ومنتجات النسيج المتنوعة والمنتجات الزجاجية (شكل ٨٢) .

حفائر الفسطاط تكشف جانبا من الحضارة الطولونية :

وقد أمدتنا حفائر الفسطاط بالكثير من القطع الخشبية ذات الزخارف المحفورة والكتابات الكوفية،كما وصلتنا بعض القطع الخشبية المطعمةبالعاج من صناعة مصر فى العصر الفرعونى ، وتدلنا قطع النسيج التى عثر عليهاعلى قيام صناعة ناجحة للنسيج بمصر فى ذلك العصر كانت تضطلع بانتاج الكثير منه دور الطراز الخاصة الحكومية التي كان يعمل بها خيرة النساجين والرسامين وكان انتاجها بمثابة النموذج الذى تحتذيه مصانع النسيج العامة المنتشرة فى مدن مصر المختلفة .

وبالاضافة الى هذا قامت صناعة الزجاج وظهرت فى قطائع مصر صناعة الخزف ذى البريق المعدنى وقدر لهذه الصناعة ان تبلغ درجة كبيرة من التقدم والاتقان فى قاهرة الفاطميين فيما بعد (شكل ٨٢) .

قصـــور الراحة :

والى جانب الاموال الطائلة التى انفقها خمارويه على جهاز ابنته يحدثنا المؤرخون أيضا عن قصور الراحة التى أمر بانشائها على طول الطريق بين القطائع بمصر وبغداد بالعراق وقد جهزت هذه القصور بالاثاث الفخم المذهب وبكافة ما تحتاج اليه الاميرة وحاشيتها من خدمة فترة نزولها بها للراحة اثناء السفر الى بغداد،وقد آثر خمارويه أن يكون كل من هذه القصور قطعة من قصر الامارة الذى عاشت فيه قطر الندى حتى لا تحس فى سفرها بغربة المكان أو وحشة السفر وطول المسافة .

موكب العروس :

وخرج موكب العروس من قصر الامارة بالقطائع فى طريقه الى قصر الخلافة ببغداد،وكانت قطر الندى تجلس فى هودجها الفخم وكانها جالسة فى احدى قاعات قصر الامارة وحولها ماشطتها ام آسية وبعض وصيفاتها وقد صحبها فى الموكب عدد كبير من الامراء والقواد يتقدمهم جميعـا عمها خزرج ابن احمد بن طولون وعمتها العباسة وابن الجصاص الذى اشرف على اعداد جهازها وكان يحف بالموكب الغلمان بثيابهم الملونة ويقف على جانبى طريق الموكب الحرس من جيش خمارويه بينما تصدح الموسيقى بانغام شجية ويعلو الغناء يزف قطر الندى عروس الخليفة .

وكلما مر الموكب بقصر من قصور الراحة كانت تنزل قطر الندى للراحة ومعها حاشيتها فاذا الجميع وقد ابتعدوا عن القطائع كأنهم فى قصر امارتها ٠

افـراح بغـداد :

وفى أول المحرم سنة ٢٨٢ هـ وصل الموكب الى بغداد التى اخذت زخرفها وازينت لاستقبال عروس الخليفة واقيمت الافراح عبر نهر دجلة وعلى ضفافه وعاشت بغداد اياما سعيدة حتى كان يوم الثلاثاء الخامس من ربيع الآخر حيث زفت قطر الندى الى زوجها الخليفة العباسى المعتضد بين مظاهر الفرح والتهليـــــل ٠

حوادث ما بعـد الزواج :

وعلى الرغم مما حققه هذا الزواج من أهداف كل من الخلافة العباسية والبيت الطولونى الا أنه كان من جهة أخرى أحد الاسباب التى أدت الى تقويض حكم الطولونيين اذ لم يلبث خمارويه أن واجه بعد زواج ابنته مباشرة متاعب مالية كبيرة اذ افلست خزانته أو كادت مما جعله يعيش حزينا آسفا على ما ضيع من أموال الدولة فى الصرف على جهاز ابنته ثم كان مقتله بالشام فى نفس العام (٢٨٢ هـ) فتفرق الامر من بعده بين أولاده الضعفاء الذين لم يحافظوا على ما بناه جدهم ابن طولون وأبوهم خمارويه فسقطت دولة الفاطميين فى سنة ٢٩٢ هـ (٩٠٥ م) ٠

ومن جهة أخرى لم يقدر لقطر الندى ان تسعد طويلا بزواجها من خليفة المسلمين اذ ما لبثت أن منيت بموت أبيها خمارويه فعاشت حزينة تبكيه حتى ماجلها أجلها بعده بقليل فلحقت به وهى فى ريعان شبابها فدفنت فى الرصافة بالعراق وحزن عليها زوجها المعتضد الذى لم يعمر طويلا بعدها اذ وافاه أجله هو الآخر سنة ٢٨٩ هـ ٠

واسدل الستار على قصة قطر الندى ـ الاميرة الطولونية التى دخلت تاريخ مصر وسجل لها بين سطوره قصة زواجها الذى ربط بين الخلافة العباسية بالعراق والدولة الطولونية بمصر منذ نحو الف ومائة عام تقريبا ٠

سيدة الملك

عبد الرءوف علي يوسف

يزهو العصر الفاطمى فى مصر بعدد من الملكات والاميرات سجل لهن التاريخ نصيبا وافيا من الذكر الى جانب الخلفاء العظام من مشاهير هذه الدولة ٠

واولى هذه الشخصيات النسائية هى الملكة تغريد زوجة الخليفة المعز مؤسس القاهرة ، وام ولده العزيز بالله ثانى الخلفاء الفاطميين فى العاصمة الجديدة ٠ وقد اقامت هذه الملكة من المنشآت قصرا وجامعا بالقرافة جنوبى القاهرة ،ومناظر للنزهة على النيل عرفت باسم منازل العز والحقت بها حماما سمى حمام الذهب . وقد افاض المؤرخون فى وصف عظمة بناء جامع القرافة والقصروما كان بالبناء الاخير من شاذروانات (سلسبيلات يجرى عليها الماء) وما كان يحلى عقوده من مقرنصات ورسوم ملونة ، مما جعل هذين الاثرين مع منازل العز أمثلة رائعة لفن البناء والتصوير فى العصر الفاطمى ٠

وقد اشتهرت من بنات المعز لدين الله الفاطمى الاميرتان رشيدة وعبدة ، بما خلفتاه من الاموال الجليلة والطرف والنفائس عند وفاتهما فى عصر الخليفة الحاكم بامر الله ٠ يذكر أبو المحاسن فى كتابة « النجوم الزاهرة » أن الاميرة رشيدة تركت ماقيمته مليون وسبعمائة الف دينار ، ومما وجد فى خزائن كسوتها ثلاثون الف ثوب خز (حرير) واثنا عشر الفا من الثياب المصمته الملونة ، ومائة قطر ميز (دورق أو زهرية من الزجاج أو الصينى) مملوءة كافورا ٠ وذكر ان هذه الاميرة رغم مظاهر الابهة والترف التى احاطت بها، كانت متدينة وتأكل من ثمن غزلها لا من مال الدولة ٠ اما الاميرة عبدة وقد توفيت بعد وفاة اختها بأيام ، فقد ذكرت المراجع انه وجد عندها ألف وثلثمائة شقة (ثوب) صقلية ٠ ومن الجواهر اردب من الزمرد ٠ وكذلك وجد ضمن متاعها تسعون طستا وتسعون ابريقا من صافى البلور المزخرف . وقد اثر عن هذه الاميرة تقشفها رغم غناها فكانت لا تأكل الا الثريد (شكل ٨٦) .

ومن شهيرات الاميرات أيضا (سيدة مصر) أو « ست مصر » ابنة الخليفة الحاكم بامر الله ، وقد ذكر عنها المقريزى وغيره انها كانت سمحة ، وتركت ما

يزيد على ثمانين زيرا صينيا مملوءة مسكا ، وجواهر نفيسة منها قطعةياقوت زنتها عشرة مثاقيل ، وكان اقطاعها فى السنة خمسين الف دينار .

وتحتل (سيدة الملك) أو ست الملك ابنه الخليفة العزيز بالله واخت الخليفة الحاكم بامر الله منزلة كبيرة بين ملكات واميرات هذا العصر . وتذكر المراجع ان امها كانت سيدة مسيحية رومية تزوجها العزيز فولدت له ابنته سيدة الملك فى بلاد المغرب سنة ٣٥٩ هـ . اما اخوها الحاكم فقد ولد بقصر الخلافة بالقاهرة سنة ٣٧٥هـ فكانت بذلك تكبره بنحو خمسة عشر عاما . وكان عمرها عندما توفى الخليفة العزيز بالله سنة ٣٨٦ هـ وتولى اخوها الحاكم بأمر الله ستة وعشرون . وعمر الحاكم أحد عشر عاما وشهور .

وقد كانت لسيدة الملك منزلة كبيرة عند ابيها العزيز بالله ، وعرف عنها ما كانت تتحلى به من الحزم والعقل وقوة العزيمة والتبصر بالامور ، وكانوالدها يحبها ويستمع الى نصحها ورايها فى كثير من الشئون وكذلك اشتهرت بالتسامح الدينى فى معاملة أهل الذمة . وقد أهلتها هذه الصفات منذ البداية لتلعب دورا كبيرا ادخرتها له الايام فى سياسة مصر ، وذلك فى عهد أخيها الحاكم وابنه الظاهر لدين الله .

وما كادت سيدة الملك تتأكد من وفاة والدها بعد ظهر احد الايام من سنة ٣٨٦ هـ بمدينة تنيس ، حتى سافرت فى نفس اليوم الى القاهرة فوصلتها فى منتصف الليل ، وسار بسيرها القيصرية (طائفة من الجند) لانهم كانوا برسمها . وضبط البلد فلم ينطق أحد ولم يتحرك » كما ذكر ابن ميسر فى كتابه أخبار مصر . وفى اليوم التالى وصل موكب اخيها الخليفة الحاكم قادما من تنيس ، ومعه جثمان والده العزيز ودفن بقصر الخلافة . وهكذا حافظت سيدة الملك على عرش الخلافة لاخيها الصغير وكانت احدى دعامات حكمه واستمر الامر كذلك حتى شب الحاكم عن الطوق وبلغ الخامسة عشرة ، وعندئذ أخذ يتطلع الى الاستبداد بالسلطة ونبذ وصاية برجوان الصقلى مربيه وأخته سيدة الملك . وبدأ بقتل برجوان على يد الحسين بن جوهر قائد القواد ثم أخذيتحرش باخته ست الملك ويضيق عليها ، ويقول فى حقها لعزوفها عن الزواج وعدم رغبتها فيه .

ولا شك ان جوهر الخلاف بين الحاكم واخته كان رغبته فى جمع السلطة كلها فى يديه ، وتعويض ما فاته منها عندما كان صبيا تحت الوصاية . وازداد احتراز سيدة الملك من الحاكم وتخوفها منه كلما رأته يسرف فى قتل كبار رجال الدولة الواحد بعد الاخر . فلم ينج من بطشة الوزراء والكتاب وخدم القصر وحتى القضاة . فنجده يأمر بقتل فهد بن ابراهيم وعلى بن عمر العداس

وغيرهما من الكتاب الذين اختص بهم وقربهم ، وكذلك آل المغربى وكانوا أسرة قوية من الاعيان والوزراء ، ثم يقتل الحسين بن طاهر الوزان « امين الامناء » والقائد الفضل بن صالح وغيرهم · هذا فضلا عن أمره بقطع أيدى الكثيرين مثل « أستاذ الاستاذين غبن » وابو القاسم علي بن أحمد الجرجرائى ، الذى عمل كاتبا لغبن ولست الملك من قبله .

ويكشف ما جرى لابى القاسم من اضطهاد وتعذيب عن روح الشك والدس والتآمر التى سادت بين رجال الدولة فى عصر الحاكم ، ويدل على تشكك سيدة الملك فيمن حولها خوفا من بطش اخيها الخليفة · يقول المقريزى « ان الجرجرائى كان يكتب عند السيدة الشريفة أخت الحاكم،فانتقل من خدمتها الى خدمة غبن خوفا على نفسه من خدمتها فسخطت لذلك ، فبعث اليها يستعطفها وذكر فى رقعته شيئا وقفت عليه فارتابت منه وظنت ان ذلك حيلة عليها ، فانفذت الرقعة فى طى رقعتها الى الحاكم،فلما وقف عليها اشتد غضبه وأمر بقطع يديه جميعا فقطعتا وربما كان سبب ما أصاب الجرجرائى هو تدخله فى الخصومة بين ست الملك والخليفة · وقد عاش هذا الكاتب حتى تولى الوزارة — وهو مقطوع اليدين — فى عهد الظاهر لدين الله بن الحاكم ، ولكنه لم يل هذا المنصب الا بعد وفاة ست الملك عمة الخليفة الجديد ·

وزادت الجفوة بين الحاكم واخته ست الملك بسبب ما رأته من تقلب فى سياسته وشذوذ وتناقض فى كثير من اوامره ومنشوراته · وعن هذا يذكر المقريزى « ويقـــال انه كان يعتريه جفاف فى دماغه فلذلك كثر تناقضه ، واحســن ماقال فيه بعضهم : كانت أفعاله لاتعلل واحلام وساوسه لا تأول » .

ولسنا هنا بصدد عرض سياسة الحاكم بامر الله وما اصدره من منشورات وما اتخذه من مواقف اتسم بعضها بالشذوذ والتناقض وبعضها الاخر فرضته ظروف العصر الذى عاش فيه هذا الخليفة

ولقد عاشت سيدة الملك وسط هذه الظروف والاحداث معتكفة بدارها ، وقد ضمت اليها الصبى أبو الحسن على بن الحاكم وامه خوفا عليه من بطش أبيه ، لا سيما بعد أن جعل ولاية العهد الى ابن عمه عبد الرحيم بن الياس من دون ابنه هذا،وخصص لولى العهد مكانا للاقامة فى القصر وفوض اليه كثيرا من أمور الدولة ، وأمر أن يكاتب عبد الرحيم بولاية العهد وينقش لقبه هذا على السكة (العملة) والطراز (النسيج) ·

وقد كان هذا التغيير فى ولاية عهد الخلافة مخالفا لمذهب الشيعة الاسماعيلية وهو مذهب الدولة ، وما سار عليه الخلفاء من آباء الحاكم واجداده من توريث ابنائهم · ولاشك ان هذا الحادث قد اثار حفيظة سيدة الملك ،لتعطشها الى

استرداد بعض نفوذها السابق اذا تولى السلطة ابن الحاكم الذى اشرفت على تربيته ورعايته .

ولم يقتصر هذا الاحساس بالسخط والتربص على سيدة الملك وحدها ، بل كذلك كان كثير من رجالات الدولة ومنهم سيف الدولة بن دواس شيخ قبيلة كتامه، وكانت هذه القبيلة عصب الدولة الفاطمية . وقد أقام هذا الامير خارج القاهرة محترسا من بطش الخليفة ، وعبثا حاول الحاكم أشراكه فى الاحتفالات الرسمية أو وظائف القصر .

ووسط هذا الجو المملوء بالغضب والتآمر ، خرج الحاكم فى احدى الليالى من سنة ٤١١ هـ كعادته الى جبل المقطم لرصد النجوم والكواكب فى مرصده الذى انشأه لهذا الغرض ، ممتطيا حماره المسمى بالقمر . وكان من عادته اذا وصل الى سفح المقطم ان يرد الحراس الى المدينة ويكتفى ببعض الخدم من الركابية . ولم يعد الحاكم منذ هذه الليلة الى قصره ، مما أطلق العنان لكثير من الاشاعات عن اغتياله فى مؤامرة اشتركت فيها أخته سيدة الملك والامير سيف الدولة بن دواس زعيم كتامه .

ويؤيد فريق من المؤرخين اشتراك سيدة الملك فى قتل الحاكم بل ويجعلها البعض العقل المدبر لهذا الامر والمحرض عليه. وانها نظرت حولها فوجدت فى ابن دواس الشخص القادر على انجاز هذه الخطة فكاشفته برغبتها وخوفها من الحاكم ومنته بانه سيكون مدبر الدولة للخليفة الصغير ابى الحسن على بن الحاكم . ويذكر أبو المحاسن قولها فى ختام مقابلتها لابن دواس « فاذا تم لنا ذلك (قتل الحاكم) اقمنا ولده موضعه وبذلنا الاموال ، وكنت انت صاحب جيشه ومدبره ، وشيخ الدولة والقائم بأمره . ولنا امرأة من وراء حجاب ، وليس غرضى الا السلامة منه وأنى اعيش بينكم آمنة من الفضيحة » .

أما الفريق الاخر من المؤرخين ومنهم المقريزى نفسه فينفى أشتراك سيدة الملك فى مؤامرة قتل الحاكم بأمر الله وان كان يؤيد أنه قتل، لا كما زعم بعض غلاه الشيعة من أن الحاكم اختفى ليعود ثانية الى الظهور فى أواخر الزمان ويطهر العالم مما به من الفساد. وقد ساعد على ظهور هذه المزاعم والاباطيل أن جثة الحاكم لم تظهر بعد مقتله . ويذكر بعض المؤرخين من هذا الفريق الثانى ان سيف الدولة بن دواس هو صاحب المؤامرة ومنفذ قتل الحاكم دون الاشارة الى أسم سيدة الملك .

ومهما يكن من امر فالثابت ان سيف الدولة بن دواس أستدعى بعد أيام الى القصر ، وكان مستأمنا ومغتبطا لهذه الدعوة ، ثم أخذ على غرة وقتل بامر من سيدة الملك انتقاما لقتل أخيها كما اعلنت اذ ذاك .

ودبرت ست الملك الامر لمبايعة ابن الحاكم ولقبته بالظاهر لاعزاز دين الله، وكان عمره دون السابعة عشرة ٠

وهكذا تحققت رغبة سيدة الملك فى ممارسة السلطة والحكم فى عصر ابن اخيها الظاهر ، واستمر الامر كذلك لمدة اربع سنوات حتى وفاتها سنة ٤١٤هـ ٠ وقد اعملت ست الملك الحيلة على عبد الرحيم بن الياس الذى كان مقيما بدمشق وقت مقتل الحاكم ، فاستدعته ثم اعتقلته في حراسة من تثق بهم من خواصها وبقى على هذه الحال حتى قبل وفاتها بمدة وجيزة حين ارسلت اليه خادما قتله ، وفى رواية اخرى انه انتحر ٠

ولقد قامت سيدة الملك بتدبير أحوال الدولة وسياستها فى هذه السنوات الاربعة (من ٤١١ــ ٤١٤هــ) واظهرت مهارة كبيرة فى ادارة دفة الامور ٠ فالغى الخليفة الظاهر بوحى منها أحكام التحريم الشديدة التى كان قد فرضها أبوه ، وسادت سياسة التسامح الديني التي سار عليها المعز والعزيز والحاكم في أوائل عصره ، وبعد الحكم عن سياسة العنف التى اصطبغ بها شطر كبير من عصر الحاكم بامر الله. وقد انجزت سيدة الملك فى هذه السنوات الاربعة كثيرا من الاصلاحات الداخلية ، واعادت النظر فى الاقطاعات والمنح التى كان الحاكم قد أسرف فى منحها واصلحت البلاد واحوالها المالية فعمرت خزائن الدولة ٠ وكذلك امرت بمطاردة الملحدين ومتطرفى الشيعة، ممن اذاعوا الخرافات عن الوهية الحاكم بامر الله وبذا استتبت الامور فى الداخل ٠كما عنيت سيدة الملك بامر السياسة الخارجية فبعثت نيقفور بطريرك بيت المقدس سفيرا الى باسيل الثاني قيصر القسطنطينية لعقد أواصر الصداقة بين الدولتين ٠ وكذلك نجحت فى التغلب على الامير عزيز الدولة فاتك الوحيدى والى حلب الذى بدأ يعد للعصيان والاستقلال عن الخلافة في مصر ٠ فأرسلت ست الملك الى غلامه بدر واغرته بالتخلص من الامير الثائر وتم لها ما أرادت فأحسنت الى بدر وخلعت عليه واقرته مكان سيده ٠

وظلت هذه السيدة القديرة تقوم باعباء الحكم نيابة عن أبن أخيها الخليفة الشاب حتى وافاها أجلها في أواخر سنة ٤١٤ هـ ولها من العمر خمس وخمسون سنة .

هذا وقد شغلت امور السياسة والحكم سيدة الملك عن ان تترك لنا منشآت تحمل أسمها كما فعلت غيرها من ملكات واميرات هذه الدولة ممن لم تشغلهن أمور الحكم والسياسة ٠

وقد حدثنا المقريزى عن « قاعة ست الملك »، التى كانت من مبانى القصر الفاطمى الغربى ، وانها عرفت بدار الامير فخر الدين جهاركس ثم بدار موسك

نسبة لاميرين من أمراء الدولة الايوبية ، ثم عرفت باسم الدار القطبية نسبة الى قطب الدين احمد بن الملك العادل ابى بكر بن ايوب . وقد ظلت هذه الداربيدذريته حتى شرع السلطان المنصور قلاوون فى اقامة مارستانه (مستشفاه) بهذا الموضع ، فاخذها من شاغليها وعوضهم عنها قصر الزمرد بباب العيد سنة ٦٨٢هـ « وولى الامير علم الدين سنجر الشجاعى امر عمارته (المارستان) فابقى القاعة على حالها ، وعملها مارستانا ، وهى ذات أيوانات اربعة بكل ايوان شاذروان (سلسبيل) وبدور قاعتها فسقية يسيل اليها من الشاذروانات الماء ..» وأفرد لكل طائفة من المرضى موضعا فجعل اواوين المارستان الأربعة للمرضى بالحميات ونحوها .. (الخطط ج ٢ ص ٤٠٦) (شكل ٢٦). وكذلك يذكر المقريزى أن سيدة الملك تركت عند وفاتها بدارها هذه ثمانية آلاف جارية وذخائر جليلة .

ويضم المتحف الاسلامى بالقاهرة مجموعة وزرات من الخشب بشكل اشرطة، عثر عليها فى مارستان قلاوون وتزينها رسوم محفورة وملونة آدمية وحيوانية ، ومناظر للصيد والطرب والشراب وغيرها . وقد وجدت هذه الاشرطة الخشبية مستعملة فى وضع مقلوب بحيث تواجه الزخارف المحفورة سطح الحائط . والمرجح ان هذه المجموعة من بقايا قاعة ست الملك التى حولت لتكون مارستانا ، أو من بقايا اخشاب اقسام اخرى من القصر الفاطمى الغربى الذى تهدم فى هذا العصر (شكل ٤٠) .



شكل ٤٠ — احد الالواح الخشبية المحفورة من صناعة القاهرة
حوالى القرن الخامس الهجرى / ١١ م
(متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

وكذلك يضم متحف الفن الاسلامى بالقاهرة جانبا من صحن من الخزف ذى البريق المعدنى (رقم سجل ١٧ — ٢٢٧٦٥ ، ٤ — ٢٢٨١٢) يزينه بقية رسم سيدة تلبس تاجا كبيرا وبجانب الرسم عبارة « عمل مسلم للسيدة المولات » ولعل هذه السيدة المقصودة هى سيدة الملك . وربما اكتفى خزافنا « مسلم بن الدهان »

يذكر هذا اللقب دون ذكر الاسم كاملا تعظيما لسيدة الملك ، أو أن باقى الاسم قد فقد فيما ضاع من اجزاء الطبق · والثابت ان الخزاف مسلم قد عمل فى عصر الخليفة الحاكم بامر الله كما ذكرنا فى مقال سابق ·

من هذا العرض السريع الموجز يتضح لنا دور سيدة الملك كأهم شخصية نسائية فى العصر الفاطمى ، وتعتبر ايضا من أبرز شخصيات النساء فى تاريخ القاهرة كلــه ·

شجرة الدر

الدكتور عبد الرحمن فهمي

ليست شجرة الدر مجرد شخصية عادية فى تاريخ القاهرة ، ولكنها سيدة عظيمة تولت السلطة وافتتحت بهذه الولاية دولة المماليك البحرية • وكانت شجرة الدر فى أصلها من جوارى الصالح نجم الدين أيوب قربها اليه وصارت أم ولده خليل . وقد قاسمت شجرة الدر مع سيدها الصالح نجم الدين حينما حبسه الملك الناصر صاحب حلب بقلعة الكرك بفلسطين سنة ٦٣٧ هـ (١٢٣٩) ثم قدمت معه الى القاهرة حين تسلطن وعاش ابنها خليل بعد ذلك وتوفى صـــــغيرا .

ويرى كثير من المؤرخين أن الملك الصالح كان يرجع اليها فى تدبير شئون الدولة لانها اتصفت بالعقل والحزم فضلا عن أنها كانت تجيد القراءة والكتابة •

وقد لعبت شجرة الدر دورا هاما فى تاريخ القاهرة فحينما توفى زوجها وسيدها الملك الصالح فى شعبان سنة ٦٤٧ هـ (نوفمبر ١٢٤٩ م) ــ أثناء اشتباكه مع الفرنسيين وعلى رأسهم لويس التاسع فى المنصورة ــ اذاعها أخفت خبر موته وظلت تصدر المراسيم موقعة منها مقلدة خط سيدها واشاعت بين الجند أن حالته لا تسمح لاحد بمقابلته ، وفى الوقت نفسه استطاعت أن تستحلف الامراء والقواد لابنه تورنشاه الذى كان غائبا عن القاهرة وأرسلت فى طلبه كذلك ، وحملت جثة زوجها الصالح سرا فى مركب نيلية أوصلتها الى الروضة حيث أودعتها فى احدى قاعات قلعتها • وظل هناك الى أن نقل حيث دفن فى تربته بالنحاسين بالقاهرة ويظهر أن الفرنسيين علموا بنبأ وفاة السلطان فتقدموا حتى المنصورة فصدهم الجنود المصريون وعلى رأسهم شجرة الدر ، وفى الوقت نفسه قدم تورنشاه فانضم الى الجيش حتى كتب له النصر على الفرنسيين وأسر لويس التاسع مع بعض قواده فى دار ابن لقمان بالمنصورة لصق الجدار الشرقى لمسجد الشيخ موافى ولازالت هذه الدار باقية تحكى قصة جهاد مصر ضد الحروب الصليبية الاستعمارية وقد أقامت الدولة فى هذه الدار متحفا تخليدا لذكرى أمجاد مصر الحربية •

ورغم حسن تدبير شجرة الدر وحفاظها على ملك الايوبين الا أن تورنشاه لم يرع لها هذا التدبير بل أخذ يهددها ويطالبها بمال أبيه الصالح وأساء معاملة رجال الدولة فاتفقوا على قتله وطاردوه الى أن مات جريحا غريقا .

وبعد ذلك اجتمع الامراء المماليك واتفقوا على تولية شجرة الدر سلطانة عليهم فى شهر صفر سنة ٦٤٨ هـ وصارت تصدر المراسيم من القلعة وعليها علامتها السلطانية (والدة خليل) وخطب لها على منابر مصر والقاهرة ونقش اسمها على النقود « المستعصمية الصالحية ملكة المسلمين والدة الملك المنصور خليل أمير المؤمنين » . ودعا لها الخطباء على منابر القاهرة وبقية اقاليم مصر « اللهم ادم سلطان الستر الرفيع والحجاب المنيع ملكة المسلمين والدة خليل » أو « احفظ اللهم الجهة الصالحية ملكة المسلمين عصمة الدنيا والدين أم خليل المستعصمية صاحبة الملك الصالح » .

وقد أغدقت شجرة الدر الاموال على المماليك البحرية لارضائهم بشتى الوسائل كما اكتسبت رضاء الشعب ولكنها كانت أول امرأة تتولى ملك مصر ــ الامر الذى لم يوافق عليه الخليفة المستنصر بالله أبو جعفر وهو ببغداد . ولم يكن بد من أن تخلع شجرة الدر نفسها فأشار القضاة عليها بأن تتوج احد أمراء المماليك وهو المعز ايبك على أن يتولى هو السلطة وقدتم ذلك فى يوم السبت ٢٩ ربيع الاخر سنة ٦٤٨ هـ (١٢٥٠ م) فعادت شجرة الدر الى حياة القصور السلطانية . ولما فكر المعز أيبك سنة ٦٥٤ هـ (١٢٥٦ م) فى الزواج من أخرى أخذتها الغيرة فدبرت قتله سنة ٦٥٥ هـ (١٢٥٧ م) ولكن ابنه قبض عليها وسلمها الى امه فأمرت جواريها بقتلها فى ١٦ ربيع الاخر سنة ٦٥٥ هـ فوجدت جثتها ملقاة تحت القلعة فحملت الى تربتها ودفنت بها وكانت كثيرة البر والصدقات .

ونحن حين نتكلم عن شجرة الدر لا يعنينا فقط برها أو يعنينا أنها أول امرأة تولت السلطنة فى القاهرة ، أو أنها مملوكة نجحت فى اقامة دولة المماليك ، وكلها جوانب مشرقة فى شخصية شجرة الدر وانما يعنينا أيضا أن نتكلم عن رعايتها للعمارة والفنون فى قاهرة الايوبيين ، ويكفى هنا فى ميدان الفنون أن نشير الى طراز نقودها الفريد ولقد وصلنا من عملة شجرة الدر دينار ذهبى محفوظ بالمتحف البريطانى بلندن ودينار آخر فى احدى المجموعات الخاصة بروما ، وفلس واحد فى احدى المجموعات الخاصة بالقاهرة بالاضافة الى مجموعة من الدراهم الفضة موزعة بين المتاحف العالمية والمجموعات الخاصة ، وتتميز هذه النقود بأن الدنانير ذات شكل كامل الاستدارة وبأن الفلوس والدراهم ذات اشكال بيضاوية وكلها تزينها الكتابات النسخية الايوبية الطراز وتتضمن هذه الكتابات القاب شجرة الدر دون تسجيل اسمها صراحة ، الامر الذى يعبر عن شعور الاستحياء عند المرأة القاهرية من عدم كشف اسمها مكتفية بالانتساب الى زوجها وولدها (شكل ١٣٠) .

اما فى ميدان العمارة القاهرية فقد انشأت شجرة الدر ضريحين لا زالا باقيين

بالقاهرة حتى اليوم احدهما للصالح نجم الدين زوجها بالنحاسين وهو ملاصق للايوان الغربى للمدرسة الصالحية وآخرتها بشارع الخليفة تجاه مشهد السيدة رقية ٠

ويطلق على ضريح الصالح نجم الدين اسم « القبة الصالحية » نقلت اليها شجرة الدر جثة سيدها وزوجها الصالح فى ٢٧ رجب سنة ٦٤٨ هـ (سبتمبر سنة ١٢٥٢ م) ويشير بعض المؤرخين الى أنها اقامت الى جوار القبر متحفا يضم (سناجق) رايات السلطان وبقجته وقوسه (المقريزى خطط جـ ٢ ص ٣٧٤) ورتبت عند القبر قراء لكتاب الله .

وتتكون واجهـة القبة الصالحية من واجهـة خارجة عن سمت المدرسة وبالواجهة ثلاثة شبابيك اكبرها الاوسط وكلها مغطاة بعقود مدببة تتوسطها صرة ويعلو العقد المدبب افريز مزخرف محمول على كوابيل صغيرة وفوق ذلك شرفة مسننة تعتبر اقدم شرفة مسننة فى العمارة الاسلامية بالقاهرة وعتب الباب الرئيسى للقبة مزرر بالرخام على هيئـة شرفات وعلى هذا الباب لوح من الرخام يحمل اربعة اسطر بالخط النسخى الايوبى الجميل نصها :

١ ــ بسم الله الرحمن الرحيم ، والذين جاهدوا فينا لنهدينهم سبلنا وان الله لمع المحسنين هذه التربة المباركة بها ضريح مولانا السلطان الملك الصالح ٠

٢ ــ السيد العالم العادل المجاهد المرابط المثاغر نجم الدنيا والدين سلطان الاسلام والمسلمين سيد ملوك المجاهدين وارث الملك عن آبائه الاكرمين أبى الفتح ٠

٣ ــ أيوب بن السلطان الملك الكامل ناصر الدين أبى المعالى محمد بن أبى بكر بن أيوب توفى الى رحمة الله تعالى وهو بمنزلة المنصورة تجاه الفرنج المخذولين مصافحا للصفاح بنحرة مواجها للكفاح ٠

٤ ــ بوجهه وصدره ، آملا ثواب الله بمرابطته واجتهاده عاملا بقوله تعالى : وجاهدوا فى الله حق جهاده . أوفده الله الجنة العالية وأورده أنهارها الجارية وذلك فى ليلة النصف من شعبان سنة سبع وأربعين وستمائة .

ويتوسط القبة تابوت خشبى فوق مكان الدفن وكتب فى أطار هذا التابوت آيات من القرآن الكريم بالخط النسخى الايوبى يتخللها فرع زخرفى جميل وتشير الكتابة الى وفاة الصالح نجم الدين بالمنصورة فى منتصف شهر شعبان سنة ٦٤٧ هـ وبالتابوت أيضا حشوات مزينة بالزخارف المحفورة البارزة « شغل أويمه » ٠

وتبدو أهمية قبة الصالح نجم الدين التى أنشأتها شجرة الدر ، فى تطور المقرنصـات فى زواياها وزيـادة حطاتها (صفوفها) كما ترى بين زوايا المقرنصات شبابيك من الجص والزجاج ويحيط بمربع القبة أعلا الشبابيك افريز خشبى كانت به كتابات تبقى منها بعضها تشير الى تاريخ سنة ٦٤٧ هـ . وقد غطيت فتحات شبابيك القبة الصالحية بستائر من النحاس مزينة بأشكال هندسية جميلة صبتأجزاؤها ثم جمعتوهى أول نموذج للشبابيك المصرية قبلشبابيك المدرسة الطيبرسية بالازهر • وبالقبة محراب كسيت واجهته بالرخام تعتبر أقدم كسوة رخامية باقية فى المحاريب الاثرية كما وأن طاقية المحراب تغطيها زخارف الفسيفساء المذهبة وهى كذلك اولى النماذج الباقية من الفسيفساء المذهبة تليها فسيفساء قبة شجرة الدر نفسها .

أما قبة شجرة الدر أو ضريحها فيتوفر فيها مميزات معمارية تعتبر الاولى من نوعها فهى قبة ذات قاعدة مربعة حليت بعض وجهاتها بزخارف على هيئة شبابيك عقودها محارية وحولها صرر منها ما هو مستدير والبعض على هيئة معينات ، وزوايا البناء مشطوفة من أعلاها وينتهى الشطف بمقرنص ويشبه طراز هذه القاعدة طراز قاعدة قبة الامام الشافعى ٦٠٨ هـ (١٢١١ م) (شكل ٤١) • وقد حلى داخل قبة شجرة الدر بفتحات ذات عقد منكسر وزينت الاركان بمقرنصات من صفين وتواشيح العقود من الجص المزخرف يحيط بها من الخارج أفريز جصى به آيات قرآنية . وعقد المحراب ايضا من الجص مثل الفتحات ولكن طاقية المحراب تزينها الفسيفساء المذهبة مثـل محراب قبة الملك الصالح . ويحيط بأجناب القبة أفريز من الخشب مسجل عليه اسمها مع عبارات دعائية لها ولزوجها :

« بسم الله الرحمن الرحيم عز الستر الرفيع والحجاب المنيع عصمة الدنيا والدين والدة الملك المنصور خليل بن مولانا السلطان الملك الصالح نجم الدين ابى المظفر أيوب بن مولانا الملك الكامل ناصر الدين أبى المعالى محمد بن أبى بكر بن أيوب خليل أمير المؤمنين قدس الله روحه ونور ضريحه » •

كما يوجد طراز آخر من الخشب المزين بنقوش بالحفر البارز الدقيق مكتوب فيه بالخط الكوفى آيات من سورة الفتح ويحيط هذا الطراز الخشبى بتجويف المحراب وبالجدران الاربعة •

ويعتبر هذا الطراز او الافريز الخشبى من أندر التحف الخشبية القاهرية فى عصر الفواطم ، وتزينه الزخارف البارزة فوق أرضية نباتية من فـروع متشابكة •



شكل ٤١ — قبة شجرة الدر — ٦٤٨ هـ / ١٢٥٠ م

وقد استطاع بعض الاجانب من هواة الاثار سرقة جزء من هذا الطراز الخشبي وهو الذي كان على يمين المحراب ولما حاول تصديره الى الخارج باعتباره تحفة عادية قليلة القيمة فطن المتحف الاسلامي بالقاهرة الى اهميته فمنع تصديره ٠

ويحمل هذا الطراز أو الافريز آيات من سورة الفتح نصها : « هو الذى أنزل السكينة فى قلوب المؤمنين ليزدادوا ايمانا مع ايمانهم » ٠ ويعتبر هذا الافريز من روائع التحف الفاطمية التى ترجع الى القرن الثانى عشر الميلادى والتى اعيد استعمالها فى ضريح شجرة الدر فى سنة ٦٤٧ هـ (١٢٤٩ م) ٠

ويرتبط تاريخ شجرة الدر بتاريخ ارسال « المحمل » فى موسم الحج من القاهرة الى مكة فهى أول من بدأت هذه الاحتفالات التى كان يطوف فيها جمل المحمل فى القاهرة وفوقه الهودج يحمل كسوة الكعبة . وقد كانت الكعبة حتى قبل الاسلام تكسى من نسيج القباطى من صناعة مصر وكان موسم المحمل فرصة لاتقان الصناع الفنيين لزخرفة الكسوة بالكتابات القرآنية والدعائية وقد ظلت هذه الرعاية للكسوة والمحمل منذ شجرة الدر الى العصر الحديث ٠

خوند بركة

محمد مصطفى نجيب

فى سنة ٧٧٠ هـ خرجت « خوند بركة » أى السيدة الجليلة بركة أم السلطان شعبان الى الحج ·

وقد اصطحبت « خوند بركة » معها فى تلك الحجة مائة مملوك من المماليك السلطانية ارباب الوظائف ، وعلى محفتها العصائب السلطانية ، والكئوسات تدق معها ، وسار فى خدمتها من الامراء المقدمين : بشتاك العمرى راس نوبة ، وبهادر الجمالى · ومن جملة ما كان معها قافلة من الجمال محملة محائر — صحان فخارية مقلطحة — مزروع فيهما البقسول والخضروات (المقريزى : الخطط جـ ٢ ص ٤٠٠) .

ولما عادت من الاراضى الحجازية فى سنة ٧٧١ هـ خرج السلطان شعبان بعساكره الى لقائها وكان ذلك فى ١٦ من شهر محرم الحرام ·

ولفظ خوند فارسى الاصل ، عرفته كذلك اللغة التركية ، وأصله « خداوند » ، الفارسية « خوند » ، وقد يرد معربا فتلحق به أداة التعريف « ال » أو تضاف اليه « تاء » التانيث فى حالة استعماله لمؤنث ، وقد استعمل هذا اللقب كثيراً فى عصر المماليك ، وورد فى بعض النقوش التى وصلت لنا من ذلك العصر (حسن الباشا : الالقاب ص ٢٨٠) .

وقد تحدث الناس بتلك الحجة عدة سنين حتى سميت السنة التى خرجت فيها خوند بركة للحجاز بسنة أم السلطان ، ويذكر المقريزى فى خططه (المقريزى الخطط جـ ٢ ص ٣٩٩) أن الست الجليلة خوند بركه أم الملك الاشرف شعبان بن حسين حجت فى سنة سبعين وسبعمائة بتجمل كثير وبرج زائد .

ويستطرد فى كلامه عن أم السلطان فيقول : فلما اقيم ابنها فى مملكة مصر عظم شانها ، وتزوجت بالامير الكبير الجاى اليوسفى ، وبها طال واستطال ، وقد حدث ما عكر صفو العلاقات بينه وبين السلطان شعبان وذلك بعد وفاتها ، من أجل ميراثه وجرت بسبب ذلك فتن ووقائع انتهت بموت الجاى اليوسفى ، وخلفه فى منصب الاتابكية منجك اليوسفى .

وقد توفيت تلك السيدة فى ٢٨ ذى القعدة سنة ٧٧٤ هـ فى أوائل الكهولة وكانت خيرة عفيفة ، لها بر كثير ومعروف · وكان لها اعتقاد فى أهل الخير ، ومحبة فى الصالحين ، وأسف ابنها السلطان على فقدها ووجد وجدا كبيرا لكثرة حبه لها ·

واتفق أنها لما ماتت أنشد الاديب شهاب الدين أحمد بن يحيى السعدى قصيدة من ضمن أبياتها :

فى ثامن العشرين من ذى قعـــــدة

كانت صـــــبيحة مـــوت أم الاشرف

فالله يرحمهـــــا ويعظـــم اجـــــره

ويكون فى عاشـــور موت اليوســـفى

فكان كما قال ، وتحقق ما جاء فى البيتين وغرق الجاى اليوسفى ، كما تقدم ذكره فى يوم عاشوراء ·

وقد دفنت أم السلطان بالقبة البحرية الملحقة بمدرستها التى أمرت بانشائها فى سنة ٧٧٠ هـــ ·

المدرسةفى نظر المؤرخين :

وقد ذكر المقريزى تلك المدرسة فى خططه فيقول ··· هذه المدرسة خارج باب زوبلة بالقرب من قلعة الجبل ، يعرف خطها الان بالتبانة ، وموضعها كان قديما مقبرة لاهل القاهرة ·

انشأتها الست الجليلة الكبرى بركة ، أم السلطان الملك الاشرف شعبان بن حسين ، فى سنة احدى سبعين وسبعمائة ، وعملت بهـا درسا للشافعيـة ودرسا للحنيفة (المقريزى : الخطط ص ٣٩٨ ــ ٣٩٩) وقيل للمذاهب الاربعة وحضورا فى كل يوم للصوفية ومكتبا للايتام وحوضا وسبيلا (ابن اياس ، بدائع الزهور جـ ١ ص ٢٢٧) ·

ويذكر على مبارك تلك المدرسة فى خططه فيقول :

كانت تعرف اولا بمدرسة أم السلطان انشأتها الست بركة أم السلطان الاشرف شعبان بن حسين سنة أحدى وسبعين وسبعمائة ، لها بابان أحدهما بالشارع ــ يقصد شارع التبانة ــ والاخر من العطفة التى عرفت أخيرا بحارة مظهر باشا (عطفة الكاشف حاليا) ، من عهد ما فتح بابا لداره بها ،وعلى احدهما ــ يعنى احد بابى المدرسة ــ حوض ماء للسبيل (على مبارك : الخطط جـ ٢ ص ١٠٣ ــ ١٠٤) ·

وهذه المدرسة تمتاز بالتناسب بين اجزائها والجمال فى زخارفها ،وحسن اختيار الوان رخامها ، ولاعجب فى ذلك ، فان المعمار راعى كل ذلك خاصة وان الامرة بالانشاء سيدةذات ذوق رفيع ،فكل ما تطلبه ، وتامر به فانما يمليه عليها احساسها المرهف بالجمال والذوق السليم ·

وتحمل النصوص الانشائية التى بتلك المدرسة القاب سلطان الوقت انذاك وهو ابنها الاشرف شعبان مما حدا بكثير من الاثريين الى القول بان تلك المدرسة ليست لامه بل له هو ، خاصة أن كثيرا من المؤرخين ، يذكرون انه قد دفن بالقبة القبلية بتلك المدرسة ، ولكنى أرى أن ذلك لا ينهض دليلا كافيا على انها من عمل السلطان ·

ومما يؤيد ذلك ان روايات المؤرخين تجمع بان امة هى المنشئة ، كماانهاحينما انشات القيسارية التى كانت بالدرب الاصفر بالجمالية كتبت عليها ايضا اسمه ، وان كل من ترجم له من المؤرخين لم يدخل تلك المنشآت ضمن أعماله ، بل ذكرت ضمن اعمال والدته وذلك خلال تراجمهم لها ومما يؤيدنا فيما نذهب اليه وجود وثيقة خاصة بخونة بركه مؤرخة فى ٢٥ ذو القعدة سنة ٧٧١ هـ محفوظة بدفتر خانة محكمة شبرا تحت رقم ٤٧ محفظة رقم ٧ مذكور بها المدرسة وما اقامته ام السلطان من عمائر ومنشآت أخرى وما اوقفته عليها من أوقاف ·

التكوين المعمارى للمدرسة :

وتتكون هذه المدرسة من صحن أوسط مكشوف تحيط به اربعة أيوانات متعامدة عليه واكبر هذه الايوانات ، ايوان القبلة والايوان المقابل له ، ويوجد بأيوان القبلة المحراب وهو آية من أيات فن زخرفة المحاريب فى ذلك العصر ، وهو مكسو بالرخام الملون ، كما اعتنى الفنان بعمودية اذ زخرف اضلاعهما بزخارف نباتية جميلة ، كما زخرفت تواشيح الشباكين بذلك الايوان ، بزخارف نباتية قريبة من الطبيعة ·

هذا ويحف بهذا الايوان مدفنان : القبلى صغير ، والبحرى كبير ، وبه محرابكسيت طقيته بالرخام الملون ، وكلمن المدفنينعلى شكل مربعيعلو كلا منها قبة بصلية مضلعة من الخارج منطقة انتقالهما ذات حنية ركنية كبيرة ،وهى من مميزات القباب الفاطمية فى نشأتها ونراها ايضا بمسجد آق سنقر بباب الوزير ٧٤٧ هـ فى القبة التى تعلو المحراب وقبة مدفن علاء الدين كجك الملحق بالجهة البحرية من المسجد ذاته ·

اما واجهة تلك المدرسة ، وخاصة الرئيسية منها ، فقد أعتنى بها المعمار وجعل المدخل فى حجر عميق متوج بمقرنصات غاية فى الدقة ، ولقد اقام المعمار على جانبى ذلك المدخل سبيلا وحوضا للسقاية يعلوه كتاب ·

ويحجب وجه السبيل حاجز من الخشب المجمع على هيئة تكوينات هندسية جميلة ، اما الكتاب فيطل على الواجهة بثلاثة بوائك تعتمد على عمودين من الخشب ، وهو على شكل مستطيل به خزانتان ، وهذا الكتاب من أعمال البر التي كانت كثيرا ما تلحق بالمدارس منذ اوائل العصر المملوكي وهو خاص لتعليم الاطفال القراءة والكتابة وتحفيظهم القرآن الكريم ٠

التحف المنقولة المتبقية من المدرسة :

ومن حسن الحظ انه قد وصلنا تحف من تلك المدرسة تبين لنا مدى أهتمام تلك السيدة بالفنون وتشجيعها اياها ٠

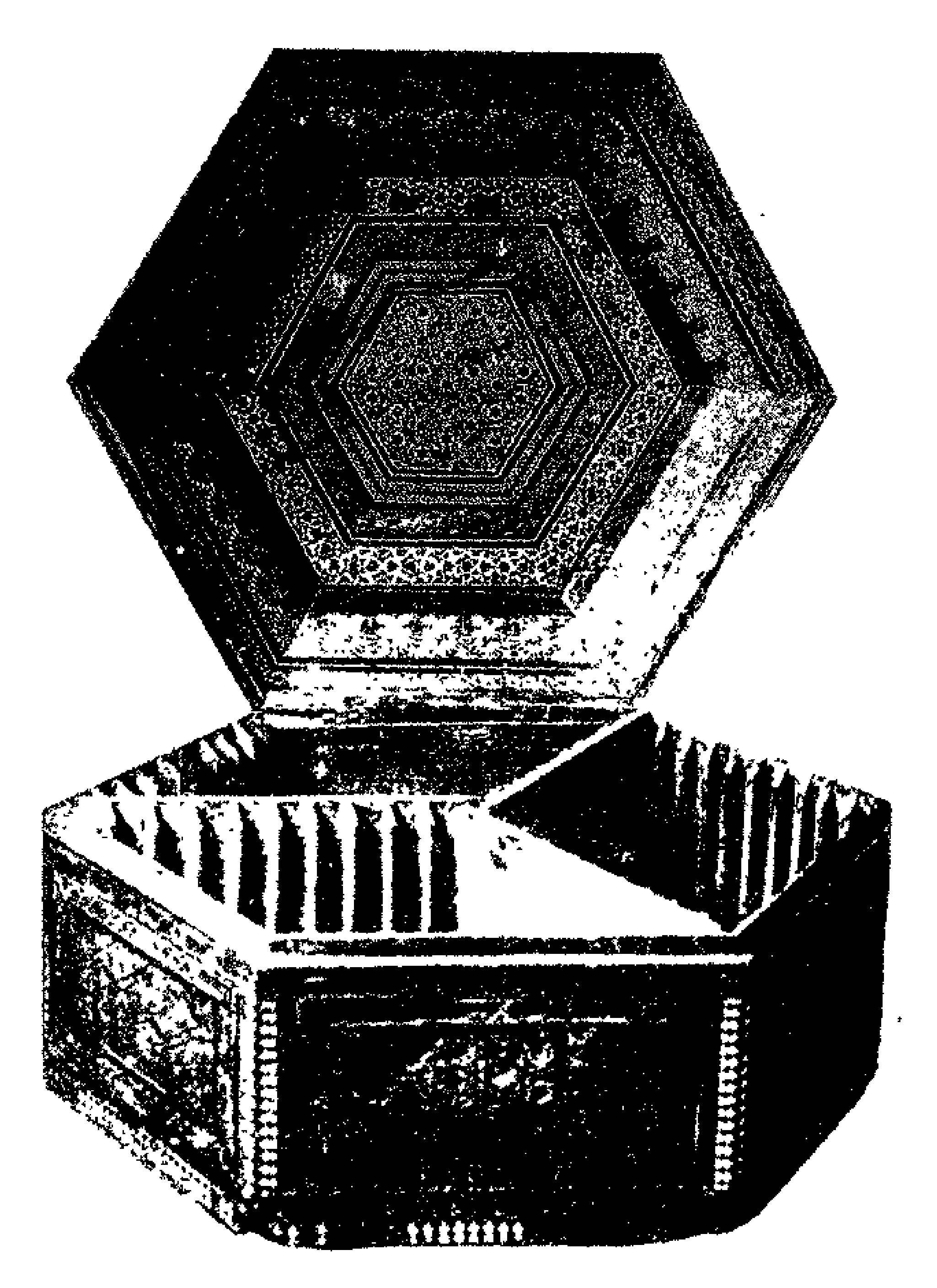
ومن هذه التحف كرسي خشبي محفوظ في متحف الفن الاسلامي بالقاهرة رقم السجل ٤٤٩ :

وهو على شكل منشور ذي ستة اضلاع،ارتفاعه ١٫٥١ م وقطره ٤٥٫٠سم مكسو بطبقة دقيقة من الفسيفساء من الابنوس والسن مجمعة على هيئة اشكال نجمية وسداسية اما المنطقة العلوية فبها بوائك ذات عقود مدببة تسير تبعا للنظام الابلق ترتكز على دعائم مخلق بها اعمدة وبكوشات العقود وأسفل البوائك ترصيع بالفسيفساء ، وهذه المنطقة تشبه المنطقة الثالثة من اسفل ، كما يزين ذلك الكرسي برامق خشبية صغيرة تنم عن دقة الصناعة ٠ ومثل هذه الكراسي استعملت في المساجد لحمل الشماعد التي كانت توقد على جانبي المحراب للصلاة ليلا (زكي حسن : فنون الاسلام ص ٤٧٢) ٠

ومن هذه التحف ايضا صندوق مصحف محفوظ بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم سجل ٤٥٢ (شكل ٤٢) ٠

وهو من الخشب على شكل سداسي مقسم من الداخل الى ثلاثة مناطق كل منطقة بها عشرة خانات تتسع كل خانة لجزء من القرآن الكريم ، وعلى هذا فالثلاث مناطق تضم ثلاثين جزءا وهي عدد اجزاء المصحف الكريم ، وعلى بدن هذا الصندوق من الخارج آثار تطعيم بالسن ، على هيئة زخارف هندسية داخل مناطق مستطيلة ٠ والصندوق لهغطاء به زخارف هندسية تنقسم الى مناطق سداسية متداخلة ، في المنطقة الثانية منها صف من البوائك ذات عقود نصف دائرية داخلها زخارف هندسية ، ولهذا الغطاء مفصلات لتثبيته مع الصندوق ، وهي من النحاس المكفت بالذهب والفضة ٠

هذا وقد وصلتنا من تلك المدرسة ايضا تحف زجاجية عبارة عن ثلاث مشكاوات واناء زجاجي كروي الشكل وهذه التحف محفوظة بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة ٠



شكل ٤٢ — صندوق مصحف من الخشب المزخرف بالسن والابنوس
حوالى القرن الثامن الهجرى / ١٤ م

وهذه التحف الزجاجية السابقة مصنوعة من زجاج أبيض مائل الى الخضرة به كثير من الفقاعات الهوائية ، والشيء الذى يلفت النظر فى هذه التحف هو قلة زخارفها واستعمال لونين فقط فى تزيينها ، بعكس ما نراه فى غيرها من المشكاوات المملوكية الاخرى المكتظة بالزخارف والملونة بمينا ذات الوان زاهية ٠

والجدير بالذكر ان هذه التحف مكتوب على ابدانها ما نصه :

ـــ المقام الشريف الأعظم لمولوى السلطانى الملكى الاشرف ناصر الدنيا والدين شعبان ٠ ورغم هذا يذكر ان هذه التحف جلبت للمتحف من مدرسة ام السلطان شعبان (بالتبانه) رغم ما هو واضح من القاب السلطان هى المذكورة فقط ، ولم يسبق القابه العبارة المعهودة (امر بانشاء ٠٠ لوالدته) او (امر بعمل ٠٠ لوالدته) التى كثيرا ماوردت فى النصوص الانشائية التى وجدت بمدرسة أمة خوند بركه (بالتبانة) أو كما ذكر فى مرلوح (هى الصفحة الاولى من المخطوط) مصحف محفوظ بدار الكتب المصرية ورد به مايفيد وقفه من قبل السلطان شعبان فى سنة ٧٦٩ هـ على مدرسة امه التى بخط التبانة (شكل ٦٦) ٠

وعلى هذا فاننا نرجح ان مثل هذه المشكاوات كانت اصلا بمدرسة السلطان شعبان التى انشاها برأس الصوه ٧٧٧ : ٧٧٨ هـ ـــ ١٣٧٥ : ١٣٧٧ م ثم نقلت هذه التحف الى مدرسة امه خوند بركة (بالتبانه) وذلك عندما هدم السلطان الناصر فرج بن برقوق مدرسة السلطان شعبان التى نحن بصددها فى سنة ٨١٤ هـ ـــ ١٤١١ م ٠

ومع هذا فان ما تركته لنا السيدة الجليلة خوند بركة ام السلطان شعبان من مخلفات فنية لخير شاهد على ما اولته المرأة فى العصر المملوكى من عناية بالفن واصحابه وان ما ذكره المؤرخون خلال ترجمتها لدليل قوى على ذلك ٠

الباب الثانى

فنون القاهرة



مقـــدمة

فن القاهرة بين الفنون الاســلامية

الدكتور حسن الباشا

نشأ فن القاهرة كفرع من الفنون الاسلامية ومن ثم فقد سبق ظهوره مراحل من التطور قطعتها الفنون الاسلامية منذ نشأتها ·

وقد ظهر الفن الاسلامى على مسرح التاريخ مع ظهور الاسلام فى سنة ٦١٠ م ثم أخذ يتكون على يد الشعوب والدول الاسلامية بعامة والامة العربية بخاصة ·

ويعتبر الفن الاسلامى من أوسع فنون العالم انتشارا ، وأطولها زمنا ونحن لا نعرف شيئا كثيرا عن الحالة الفنية فى مكة والمدينة عند ظهور الاسلام، وان كان ما وصلنا من التراث الادبى يدل على أن العرب فى ذلك الوقت كانوا قد وصلوا مستوى رفيعا جدا من الذوق والاحساس الفنى بصفة عامة بحيث تسنى لهم ان يتذوقوا بلاغة القرآن الكريم ، وأن يقروا باعجازه .

ومن المعروف أن العرب قبل الاسلام كانوا يعبدون الأصنام : أى أنهم ولاشك قد وجد بينهم من اشتغل بصناعة التماثيل الدينية التى كان يتعبد لها العرب فى الجاهلية . ولقد اشارت الاحاديث النبوية الشريفة الى طبقة المصورين الذين كانوا يصنعون الاصنام ونهتهم عن هذا العمل وحذرتهم من مزاولة صناعة الاصنام من تماثيل وصور .

من ذلك ما اورده البخارى فى باب التصاوير من كتاب اللباس فى صحيحه عن مسلم انه قال : « كنا مع مسروق فى دار يسار بن نمير فرأى فى صفته تماثيل ، فقال : سمعت عبد الله قال : سمعت النبى صلى الله عليه وسلم يقول : « ان أشد الناس عذابا عند الله يوم القيامة المصورون » ·

وروى فى باب « بيع التصاوير التى ليس فيها روح وما يكره من ذلك » من كتاب البيوع عن سعيد بن أبى الحسن أنه قال : « كنت عند ابن عباس ــ رضى الله عنهما ــ اذ أتاه رجل فقال : يا أباعباس انى انسان انما معيشتى من صنعة يدى وانى أصنع هذه التصاوير ، فقال ابن عباس : لاأحدثك الا ماسمعت

رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول ، من صور صورة فان الله معذبه حتى ينفخ فيها الروح وليس بنافخ فيها ابدا ٠٠ فربا الرجل ربوة شديدة واصفر وجهه فقال : ويحك ان ابيت الا أن تصنع فعليك بهذا الشجر : كل شيء ليس فيه روح »

ويتضح من هذه الاحاديث النبوية الشريفة المتعلقة بالمصورين وبالاصنام ان العرب كانت لهم خبرة بالفن التشكيلي بصرف النظر عن الاهداف التى كانوا يرمون اليها ٠

ومن جهة أخرى لا شك وان العرب كانوا يعرفون انواع الفنون التطبيقية : اذ ليس من المتصور انهم كانوا يستوردون كل مايحتاجون اليه من الخارج ، كما انه ليس من المعقول انهم كانوا يستدعون الصناع الاجانب من نجارين وحدادين ونساجين وغيرهم لصناعة ما يلزمهم (شكل ٣٥) والاحاديث النبوية الشريفة تشير الى اتخاذ العرب لبعض التحف الفنية مثل المنسوجات المزوقة بالصور : أورد البخارى مثلا فى باب « من كره المقعود على الصور » من كتاب اللباس فى صحيحه عن عائشة رضى الله عنها انها اشترت نمرقة فيها تصاوير ، فقام النبى صلى الله عليه وسلم بالباب فلم يدخل ، قلت : أتوب الى الله مما اذنبت ، قال : ما هذه النمرقة ؟ قلت لتجلس عليها وتتوسدها . . قال : ان اصحاب هذه الصور يعذبون يوم القيامة ، يقال لهم احيوا ما خلقتم ، وان الملائكة لا تدخل بيتا فيه الصور » .

وأورد البخارى كذلك فى باب «ما وطىء من التصاوير» من كتاب اللباس أن عائشة رضى الله عنها قالت : « قدم رسول الله صلى الله عليه وسلم من سفر وقد سترت سهوة (رفا أو طاقا) لى بقرام (ستر) فيه تماثيل فلما رآه رسول الله صلى الله عليه وسلم تلون وجهه ، وقال : يا عائشة اشد الناس عذابا عند الله يوم القيامة الذين يضاهون بخلق الله ٠ قالت : فقطعناه فجعلنا منه وسادة او وسادتين » ٠

وجاء أن رسول الله صلى الله عليه وسلم خرج ذات يوم وعليه مرط (اى كساء من الصوف أو آخر كان يؤزر به) مرحل أو مرجل (اى عليه صور الرحال او الرجال) من شعر أسود ، كما جاء فى حديث السيدة عائشة « وذكرت الانصار فقامت كل واحدة الى مرطها المرحل أو المرجل » كما ورد ذكر الخاتم الحديد فى أحاديث نبوية كريمة . .

وبالاضافة الى الفنون التشكيلية والفنون التطبيقية كان للعرب قبل الاسلام فن معمارى وذلك على عكس ما يزعمه البعض . . ولقد ازدهر

فرع من هذا الفن المعمارى حتى انتشر خارج شبه الجزيرة العربية ونعنى بذلك عمارة الحصون . ذلك انه فى أوائل العصر الميلادى أزدهر فى جنوب شبه جزيرة العرب نوع من الحصون صممت بحيث تلائم الجيوش العربية التى كانت تتالف اساسا من الفرسان . وكانت هذه الحصون تمتاز بمتانتها. وكانت تشيد بالصخور الضخمة التى كان يشد بعضها الى بعض بواسطة المعدن المنصهر ، وكانت ذات تخطيط مربع ، وزوايا قائمة . وكانت أركانها الاربعة تحميها ابراج أربعة ملساء ، وكانت مداخلها تقع فى الجوانب بين ابراج صغيرة .

وقد اقيمت هذه الحصون فى الصحراء لتأوى اليها القبائل اثناء الحروب بابلها وماشيتها .. ومنذ القرن الرابع الميلادى اخذت هذه الحصون تنتشر فى مختلف انحاء شبه الجزيرة العربية،ثم أخذت تنتشر خارج بلاد العرب حتى وصلت بيزنطة ، ومن الواضح جدا ان القصور التى بناها الامويون فيما بعد فى صحراء الشام قد شيدت على نمط هذه الحصون .

نخرج من ذلك كله بأن العرب كانت لهم تقاليد فنية عند ظهور الاسلام ولذلك لم يكونوا عالة على الحضارات الاخرى فى المجال الفنى .. والحق ان تفوقهم السياسى والحربى والخلقى فى ذلك الوقت قد ساعد على سيادة الطابع العربى الاسلامى .

والحق انه ما ان دخل العرب المسلمون الاقاليم التى كانت خاضعة للفرس الساسانيين وللرومان البيزنطيين ، والتى شملت مابين المحيط الاطلسى غربا وحدود الهند شرقا حتى سارع أهلها الى الانضواء تحت راية النظام الجديد والعمل فى ظله .

وكان العرب المسلمون على قسط وافر من سعة الافق السياسى والحضارى بحيث حافظوا على التقاليد الفنية والصناعية النافعة فى البلاد التى فتحوها ، بل وعملوا على تقدمها وتطورها فى الطريق السليم .

واستطاعت الدولة الاسلامية الجديدة بفضل الروح الاسلامى الجديد والخبرات الفنية والصناعية المتنوعة التى يتمتع بها شعوبها من عرب وفرس وروم وقبط وغير ذلك أن تبتكر فنا جديدا يمتاز بامتزاج التقاليد الصناعية المختلفة وسيادة الطابع العربى الاسلامى .

ولقد ضاع الانتاج الفنى الاسلامى الذى تم فى عهد النبى صلى الله عليه وسلم وعهد الخلفاء الراشدين ولم يصلنا من ذلك العصر غير نماذج قليلة تتمثل فى الحرم النبوى الشريف بالمدينة وفى جامع البصرة وجامع الكوفة وجامع

عمرو ، ولو أن جميع هذه الآثار قد جرى عليها كثير من التعبير والتعديل افقدها معالمها الاصلية (شكل ٣ و ٩٩ ـــ ١٠٢) .

غير ان المنتجات الفنية الاسلامية التى وصلتنا من عهد الامويين « سنة ٤١ هـ ١٣٢ / ٦٦١ م ـــ ٧٥٠ » تدل على أن الفن الاسلامي قد اخذ فى هذا العصرطابعا مميزا .. وان الاسلام قد انتج فنا لا يقل قيمة وعظمـــة عن انتصاراته الحربية والسياسية .

ويتضح من الاثار والتحف الاسلامية التى وصلتنا من هذا العصر أن الفن الاسلامى نشأ فى كل اقليم من اقاليم الدولة الاسلامية على اساس الفنون السابقة بها مستمدا فى الوقت نفسه من التقاليد الفنية فى الاقاليم الاخرى الخاضعة للاسلام التى اتاح لها الحكم الواحد فرصة الامتزاج ، ومتمشيا ايضا مع تعاليم الدين الجديد وروحه وشعائره .

واصطلح على تسمية هـــذا الفن الاسلامى باسم الطراز الاموى ويعتبر هذا الطراز اقدم الطرز الفنية لاسلامية .

واتخذ هذا الطراز طابعا دوليا اذ انتشر فى الاقاليم الاسلامية الـكثيرة التى كانت خاضعة للخليفة الاموى . وساعد على انتشاره الصناع ذوو الجنسيات المختلفة الذين كانوا كثيرا ما يسهمون فى العمل معا فى انتاج واحد .

وبعد ان استولى العباسيون على الخلافة فى سنة ١٣٢ هـ (٧٥٠ م) نقلوا مركز حكمهم الى بغداد التى تم تاسيسها سنة ٧٦٦ م بالقرب من حدود فارس وذلك ليكونوا على مقربة من الفرس الذين اعتمدوا عليهم فى اقامة حكمهم .. وكان من نتيجة ذلك أن استفحل الاثر الايرانى فى الانتاج الفنى الاســـلامى مما ادى الى ظهور طراز فنى اسلامى جديد هو الطراز العباسى . ويمثل الانتاج الفنى الذى كشفت عنه الحفائر الاثرية التى اجريت فى مدينة سامرا نضج هذا الطراز العباسى . ويرجع فن سامرا الى ما بين سنة ٢٢١ هـ (٨٣٦ م) وسنة ٢٧٦ هـ (٨٨٩ م) وهى الفترة التى كانت فيها سامرا مركزا للخلافة العباسية .

ولقد اتخذ فن سامرا ايضا طابعا دوليا : اذ انتشر فى سائر انحاء العالم الاسلامى ، وذلك بحكم سيطرة الخلافة العباسية فى بداية العصر العباسى على سائر الاقاليم الاسلامية (شكل ٣٩ و ١٠٣ ـــ ١٠٤) .

ولكن لم تلبث الخلافة العباسية ان انتابها الضعف : فاخذت الولايات المختلفة تستقل عن الخلافة .. وأدى هذا الاستقلال السياسى الى أن صار لكل دولة من هذه الدول طراز فنى اسلامى مستقل وبذلك انقسم الفن الاسلامى الى عدة

فنون اسلامية لكل منها مميزاته الخاصة وان كان يجمع بينها جميعا طابع واحد وروح واحد هو الروح الاسلامي العربي فمثلا بدخول الفاطميين مصر وتأسيسهم للقاهرة تكون فى هذه المدينة فن اسلامى ذو طابع متميز هو الفن الفاطمى واستمر طوال حكم الخلفاء الفاطميين « ٣٥٨ — ٥٦٧ هـ (٩٦٩ — ١١٧١ م)» (شكل ٦ — ٨ و ١١ و ١٩ و ٢٠ و ٢٢ و ٤٠ و ٤٥ و ٤٧ و ٤٨ و ٦٤ و ٧١ و ٧٥ و ٧٦ و ٨٤ و ٨٦ و ٨٧ و ٨٩ و ٩١ و ٩٦ و ١١٠ — ١١٤ و ١٢١ و ١٢٢ و ١٢٧ و ١٢٨ و ١٣٦ و ١٤٦) .

ثم تبعه الفن الايوبى فى عصر الايوبيين « ٥٦٧ — ٦٤٨ هـ / ١١٧١ — ١٢٥٠ م » (شكل ٣٤ و ٤١ و ٤٩ و ٥٠ و ٩٠ و ١٢٩ و ١٣٠ و ١٣٩)

ثم تبعه الفن المملوكى فى عصر السلاطين المماليك «٦٤٨—٩٢٣هـ/١٢٥٠—١٥١٧م»(شكل ١٢ و ٢١ و ٢٤ و ٣٢ و ٣٦ و ٤٢—٤٤ و ٥١—٥٨ و ٦٥ و ٦٦ و ٦٨ و ٦٩ و ٧٤ و ٧٧ — ٧٩ و ٨٠ و ٨٥ و ٩٢ — ٩٥ و ٩٧ و ٩٨ و ١٠١ و ١٠٤ و ١٠٩ و ١١٤ و ١١٦ — ١١٩ و ١٢٣ — ١٢٦ و ١٣١ و ١٣٢ و ١٣٨ و ١٤٠ و ١٤٣ — ١٤٥ و ١٤٧ و ١٥٠) .

ومن جهة اخرى وجد فى الاندلس فن اندلسى اصطلح على تسميته بالطراز الاموى الغربى نسبة الى الخلفاء الامويين الذين استقلوا بحكم الاندلس فى الغرب وقد استمر هذا الطراز الى القرن الخامس الهجرى « ١١ م » ثم قامفى أعقابه الطراز الاسبانى المغربى فى القرن السادس الهجرى « ١٢ م » وبلغ أوج عظمته فى غرناطة فى القرن الثامن الهجرى « ١٤ م » ولا يزال المغرب يحتفظ حتى العصر الحاضر بكثير من الاساليب الفنية المتصلة بهذا الطراز .

اما فى شرق العالم الاسلامى فقد حل محل طراز سامرا فن جديد كان ايضاً له طابع الدولية :هوالفنالسلجوقى ، وذلك نسبة الى السلاجقة الذين قدموا من آسيا الوسطى ، وتمكنوا هم ومن خلفهم من الاتابكة ان يحكموا افغانستان وايران والعراق والشام وآسيا الصغرى الى ان قضى عليهم المغول فى القرن السابع الهجرى « ١٣ م » .

وقام فى ايران بعد الطراز السلجوقى طرز ايرانية . اولها الطراز المغولى الذى ازدهر اثناء حكم أسر الايلخانيين من المغول والاسر التيمورية من القرن السابع الهجرى الى القرن التاسع « ١٣ — ١٥ م » ثم الطراز الصفوى الذى ازدهر اثناء حكم الاسرة الصفوية حتى القرن الثانى عشر الهجرى «١٨م» . ووجد فى الهند طراز هندى اسلامى متاثر الى حد كبير بالفن الايرانى .

وفى آسيا الصغرى اعقب الطراز السلجوقى طراز فنى آخر قام فى عهد الاتراك العثمانيين .. وانتشر هــذا الطراز التركى العثمانى فى الولايات

التى خضعت لحكم الاتراك العثمانيين فى مصر والشام والعراق وشمال افريقيا وبعد استقلال هذه الاقاليم عن الاتراك العثمانيين اخذت تعمل على ابتكار فنون خاصة بها . واستقر الطراز العثمانى فى مصر بصفة خاصة فترة من الزمن (شكل ١٣ و ١٤ و ٥٩ — ٦٣) .

ولا تزال هذه الطرز الاسلامية المختلفة باقية فى العالم الاسلامى رغم أنه منذ القرن الثانى عشر الهجرى « ١٨ م » قد اخذت التأثيرات الاوروبية تتوغل بشكل خطير فى هذه البلاد .

اما وقد استعرضنا باختصار نشأة الفن الاسلامى وانتشاره ومدى تطوره فانه يجدر بنا ان نلم بايجاز بطبيعة هذا الفن .. واهم خصائصه وميادين تفوقه ، والروح التى استوحاها فى ظهوره وتطوره .

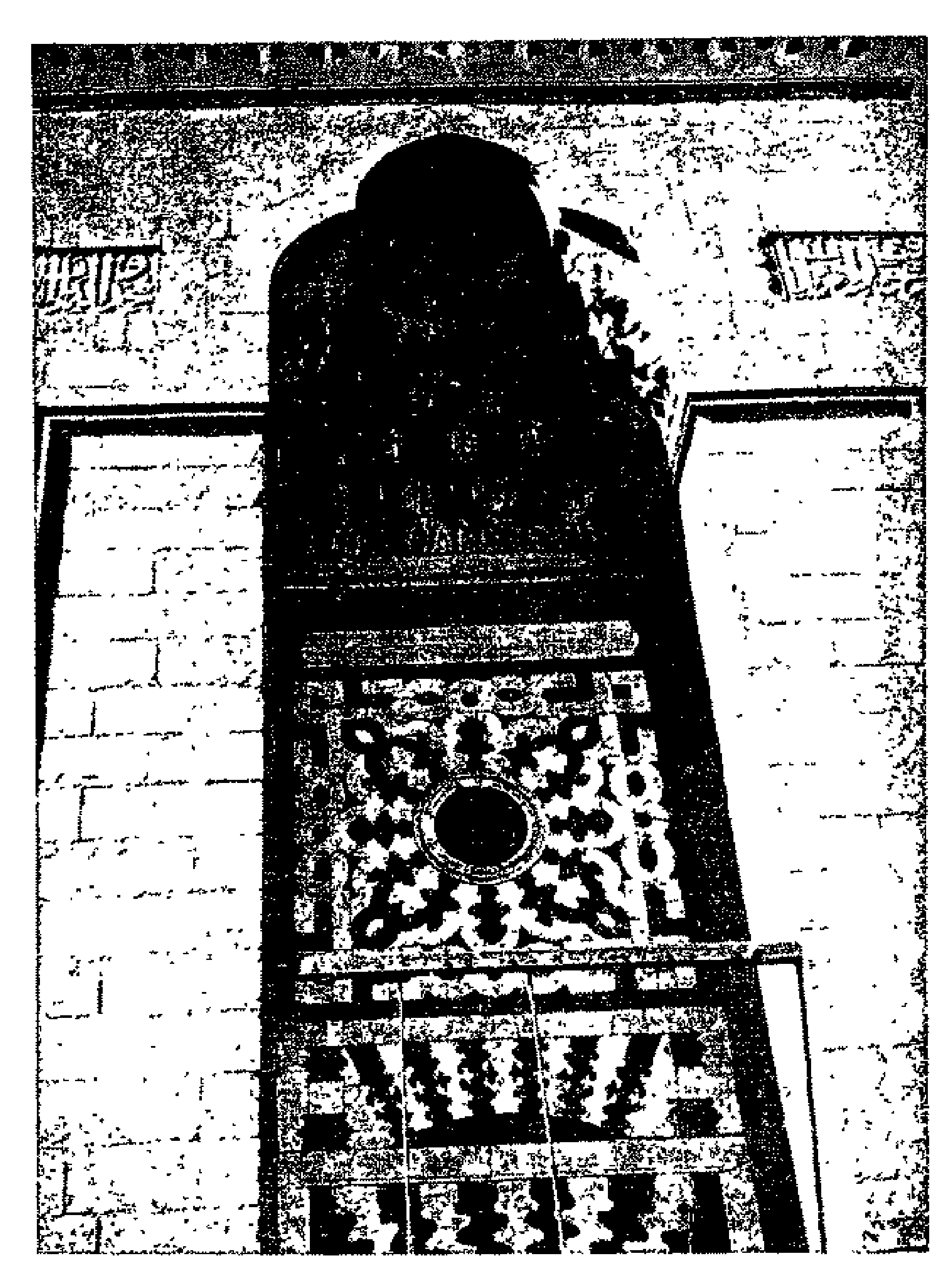
والحق ان الفن الاسلامى — رغم نسبته الى الاسلام — لم يكن فنا دينيا بمعنى انه لم يستخدم فى الارشاد والتعليم الدينى .. ولم يقم باى دور فى تجسيم العقيدة الدينية اذ أن ذلك محرم فى الاسلام .. ولكن الفن الاسلامى فن وجد لخدمة حاجات المسلمين ومن يلتحق بهم والترفيه عنهم ، وتجميل حياتهم .

واستوحى الفن الاسلامى فى نشأته وتطوره روح الاسلام وتعاليمه فمن جهة يلاحظ ان الفن الاسلامى قد نشأ بدافع الرغبة فى الاجادة والاتقان وهذه الرغبة مستمدة من الاسلام نفسه . ولقد قال النبى صلى الله عليه وسلم : « ان الله يحب اذا عمل أحدكم عملا أن يتقنه » .

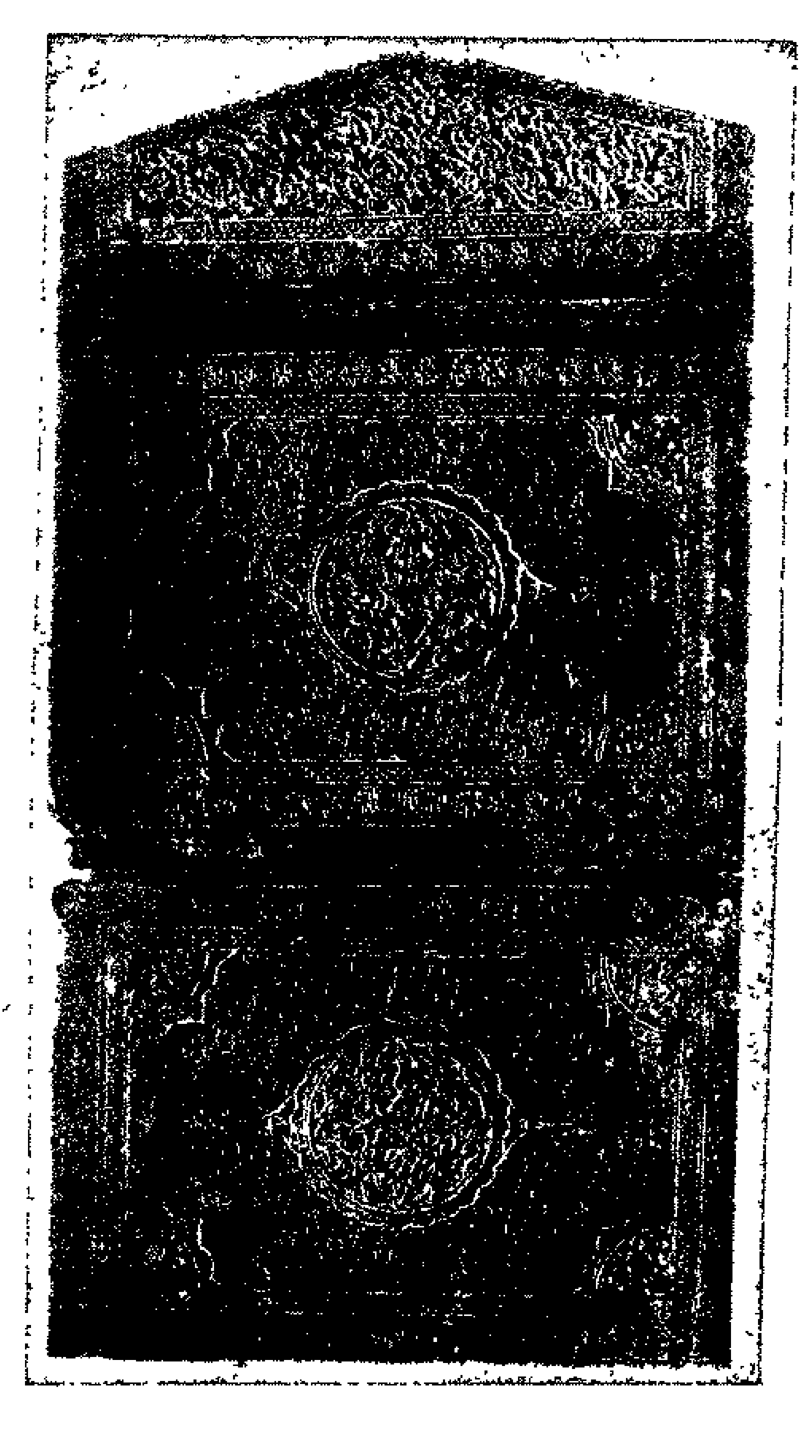
والحق أن هذا الدافع يفسر لنا الدرجة العظيمة من الاتقان التى بلغتها الفنون الاسلامية . ومن المعروف ان المبالغة فى الاتقان والاجادة مؤدى بطبيعتها الى التنسيق والتزويق ، ومن ثم يتضح فى الانتاج الفنى الاسلامى طابع التنسيق والتزويق .

ومن جهة أخرى تأثر الفن الاسلامى بدافع آخر هو الرغبة فى تجميل الحياة والاستمتاع بزينتها .. وهذه الرغبة أيضا مستوحاة من العقيدة الاسلامية .. قال الله تعالى : « يابنى آدم خذوا زينتكم عند كل مسجد وكلوا واشربوا ولا تسرفوا انه لا يحب المسرفين .. قل من حرم زينة الله التى اخرج لعباده والطيبات من الرزق ؟ قل هى للذين آمنوا فى الحياة الدنيا خالصة يوم القيامة ، كذلك نفصل الآيات لقوم يعلمون » . كما نسب الله سبحانه وتعالى الى نفسه انه زين السماء بالكواكب « ولقد جعلنا فى السماء بروجا وزيناها للناظرين » .

وتفوق المسلمون فى كثير من المجالات الفنية وربما كان اهم هذه المجالات فن العمارة .. ولقد زاول المهندسون فى الاسلام بناء جميع انواع العمائر



شكل ٤٣ — مدرسة برقوق بالنحاسين — المدخل وبأعلاه مقرنصات من الحجر ٧٨٨ هـ / ١٣٨٦ م



شكل ٤٤ — جلدة كتاب من صناعة القاهرة فى عصر المماليك — القرن السابع — التاسع الهجرى / ١٣ — ١٥ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

تقريبا .. فخلفوا لنا أنواعا كثيرة من العمائر الاسلامية : من مساجد ومدارس واضرحة وقبور وقلاع وقصور وأبواب مدن ومداخل اسواق واسوار وحمامات ووكالات وخانات وخانقاوات واربطة ومطابخ وبيمارستانات ومساكن وغير ذلك من المؤسسات الدينية والعسكرية .. كما خططوا المدن .. وعبدوا الطرق وشقوا القنوات وشيدوا القنـاطر .. وقد وصلنا امثلة كثيرة من العمائر فى مختلف الاقطار الاسلامية ومنها مصر (شكل ٣ـ٥ و ٨ و ١١ـ١٤ و ٢٥ و ٢٦ ــ ٣٤ و ٣٦ و ٣٧ و ٤١ و ٤٣ و ٤٧ ــ ٦٣ و ٩٩ ــ ١١٩)

وتتميز العمارة الاسلامية بوحدات معمارية خاصة بها كالمآذن والقباب والمداخل والعقود والاعمدة والتيجان والمحاريب (شكل ١١ و ١٢ و ١٤ و ١٧ و ٣٠ ــ ٣٤ و ٣٦ و ٣٧ و ٤١ و ٤٣ و ٤٨ ــ ٥١ و ٥٤ ــ ٥٧ و ٩٩ ــ ١١٩) .

ومن اهم الوحدات المعمارية الاسلامية المقرنصات . وهى عبارة عن كسوة خطوط الاتصال بين الاسطح الافقية والرأسية والزوايا بأشكال زخرفية على هيئة صفوف من الحنيات أو المحاريب الصغيرة بعضها فوق بعض وقد تتدلى من أعلاها فى بعض الاحيان دلايات . وقد تصنع هذه المقرنصات من الحجر أو الجص أو الطوب أو الخشب أو الخزف وتعتبر المقرنصات من الوحدات المعمارية الاسلامية المميزة الاصيلة (شكل ٤٣) .

وعلى عكس العمارة لم يصلنا من منتجات النحت والتصوير على الجدران غير امثلة قليلة . وربما يرجع ذلك من جهة الى ماشاع بين المسلمين فى العصور الوسطى عن تحريم الاسلام لتمثيل الكائنات الحية .. ومن جهة أخرى الى ان النحت والتصوير لم يستخدما فى الاسلام لتجسيم المعتقدات الدينية ، لاسيما وانه من الملاحظ ان ماوصلنا من الفنون الاخرى غير الاسلامية ينتسب معظمه الى الدين ، وربما كان ذلك هو السبب فى الحرص على المحافظة عليه .

ومع ذلك فقد خلف لنا الفنانون القاهريون صورا حائطية ومنحوتات حجرية وجصية ومعدنية تمتاز ــ رغم قلتها ــ بجمالها الفنى ومستواها الرفيع . (شكل ٢٢ و ٣٩ و ٧٣ و ٩١) .

وبالاضافة الى العمارة والفنون التشكيلية تميز الفن الاسلامى بالعناية بالفنون التطبيقية بحيث احتلت هذه الفنون مركزا اساسيا بين أفرعه المختلفة وقد اشتهر الفن الاسلامى فى القاهرة بانواع خاصة من الفنون التطبيقية كفنون الكتاب من تجليد وتذهيب وخط وتصوير (شكل ٤٤ و ٦٦ و ٦٨ ــ ٧٠) وكالسجاد (شكل ١٤٠ ــ ١٤٢) والنسيج (شكل ٩٦ ــ ٩٨) والخزف (شكل ١٩ ــ ٢١ و ٧٥ ــ ٧٩ و ١٢٢) والزجاج (شكل ٨٠ ــ ٨٧

و ١٤٤ — ١٤٦) والمســـادن (شـــكل ٢٣ و ٢٤ و ٢٧ و ٩١ — ٩٥ و ١٢٣ — ١٣٢ و ١٣٦ — ١٣٩ و ١٤٧ — ١٥٠) وخرط الاخشاب (شكل ٣٦ و ٤٠ و ٤٢ و ٤٥ و ٨٨ — ٩٠ و ١٢١ و ١٤٣) وحفـر العـاج (شكل ٤٢ و ١٤٣) .

وإذا كانت الفنون تختلف فيما بينها من حيث موقفها من تقليد الطبيعة والقرب من الواقع والميل نحو الزخرفة فانه من الممكن ان نقول ان الفن الاسلامى كان بطبيعته فنا زخرفيا فى الدرجة الاولى ويتجلى الطابع الزخرفى فى الفن الاسلامى فى حرص الفنانين المسلمين على زخرفة منتجاتهم الفنية بشتى أنواع الزخارف من كائنات حية ومن زخارف هندسية او نباتية أو كتابية .

ومن الملاحظ انه فى مجال استخدام الكائنات الحية كعنصر زخرفى استعمل الفنان المسلم كافة اشكال الكائنات الحية من انسان وحيوان وطير واسماك كما انه استخدم ايضا الكائنات الخرافية وقد ساعده خياله الخصب على ابتكار اشكال كثيرة فى هذا المجال (شكل ١٩ و ٣٩ و ٧٣ و ٧٩ و ٨٦ و ٨٨ و ١٢٠ و ١٢٣ — ١٢٥) .

وبلغ الفن الاسلامى فى مجال الزخارف الهندسيه مرتبة لايدانيه فيها أى فن آخر .. ولقد طور الفنانون المسلمون الزخارف الهندسية علـى أسس مدروســـة (شـــكل ١٧ و ٤٢ و ٤٤ و ٦٦ و ٧١ و ٩٢ — ٩٤ و ١٤٠ — ١٤٣) .. وابتكروا نوعا من هذه الزخارف لم يعرف فى الفنون الاخرى ، ومن امثلة ذلك الزخـرفة التى يصطلح على تسميتها بالاطبـاق النجمية (شكل ٩٤) .

ومن حيث استخدام الزخارف النبـاتية يلاحظ ان الفنـانين الاسلاميين استخدموا عناصر زخـرفية كثيرة مستمدة من النبات (شـكل ٤٠ و ٤٥ و ٦٦ و ٨٧ و ١٠٠ و ١٢١ و ١٢٢ و ١٤٠ — ١٤٢ و ١٤٤ و ١٤٥) كما طوروا بصفة خاصة نوعا من هذه الزخارف النباتية قلده الاوروبيون واطلقوا عليه اسم « أرابسك » نسبة الى العرب .. وقد كانت هذه الزخرفة النباتية من الزخارف الاسـلامية الاصيلة التى انفرد بها الفن الاسلامى .. وتتألف هذه الزخرفة من وحدات زخرفية مكونة من أفرع نباتية محورة وأوراق نباتية ذات فصين تتداخل وتتشابك مما بطريقة زخرفية منسقة تدعو الى الاغراق فى التخيل والتأمل (شكل ٤٥) .

هذا وقد اعتمد الفنان المسلم بشكل واضح على الكتابة العربية كعنصر زخرفى استخدمه فى تزويق منتجاته الفنية .. وقد تطورت الكتابة العربية بطريقة زخرفية مناسبة بحيث وصلت درجة عالية من الجمال وليس من شك فى انه كان للاسلام الفضل الاول فى انتشار الكتابة العربية انتشارا واسعا .. كما حظى الخط العربى منذ ظهور الاسلام بالعناية بتجويده وتطويره نحو الجمال



شكل ٥) ـ حشوة من الخشب عليها زخارف نباتية محفورة ـ ارابسك ـ حوالى القرن الخامس الهجرى / ١١ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

والكمال مما أدى الى المبالغة فى تزويقه والتطور به تطورا زخرفيا ٠٠ وقد ساعدت طبيعة الخط العربى واشكال حروفه وما تمتاز به من الموافقة والطواعية والمرونة على ابتكار أشكال جديدة جميلة استخدمها فى تزويق منتجاته الفنية المختلفة (شكل ٢١ و ٢٤ و ٤٦ و ٦٥ و ٦٦ و ٨٩ و ٩٠ و ٩٦ — ٩٨ و ١٠١ و ١٢١ و ١٢٢ — ١٣٢ و ١٣٩ و ١٤٣ و ١٤٥ و ١٤٧ و ١٤٨) ٠

ولم يكن الفن الاسلامى فى اية فترة من تاريخه فنا راكدا او جامدا او منعزلا بل كان دائم الاحتكاك بالفنون الاخرى فى الشرق وفى الغرب مما ساعد على احتفاظه بحيويته وادى الى تطوره ٠

وبفضل العلاقات المختلفة التى قامت بين العالم الاسلامى والشرق الاقصى نجد أن الفن الاسلامى تبادل التأثير مع فنون الشرق الاقصى بعامة وفنون الصين والتركستان بخاصة ٠

ومن جهة اخرى ساعدت ظروف كثيرة على انتقال التأثيرات الفنية الاسلامية الى اوروبا ٠ ويرجع الى الفن الاسلامى الفضل فى نشأة فن أوروبى عظيم هو الفن القوطى ٠٠ ولقد انتقلت التأثيرات الفنية الاسلامية الى أوروبا عن طريق اسبانيا وصقلية ودولة الترك فى البلقان وبحر الارخبيل ، كما كان للحروب الصليبية والتجارة بين الجمهوريات الايطالية ومدن الشرق الادنى وثغوره فى العصور الوسطى اثر كبير فى تبادل العناصر الفنية بين الاسلام وأوروبا (شكل ٤٦) ٠



شكل ٤٦ — زخرفة من خط الثلث المملوكى على تمثال من البرونز من عمل فيروكيو ١٤٣٥ — ١٤٨٨ م من فنانى عصر النهضة فى ايطاليا (البارجيلو فى فلورنسا)

الفصل الأول

العمارة

- العمارة قبل عصر المماليك
- العمارة في عصر المماليك
- العمارة في العصر العثماني

العمــارة قبل عصر المماليك

الدكتور عبد الرحمن فهمى

زخرت القاهرة بروائع العمارة التى تحقق مختلف الاغراض من انشائها دينية كانت كالمساجد والمدارس والخانقاوات والمشاهد والاضرحة ، أو مدنية كالقصور والدور والقناطر والاسبلة والحمامات والخانات والوكالات والبيمارستنات (المستشفيات) أو حربية كالاسوار والقلاع والابراج ، وهكذا أصبح من يشاهد عمائر القاهرة انما ينعم بمعرض لفن البناء وتطوره على طول المدى التاريخى لهذه المدينة العظيمة .

ويثير انتباهنا فى عمائر القاهرة روعة المآذن والعقود والمقرنصات والاعمدة ذات القواعد والتيجان المتنوعة والقباب والمداخل والواجهات ذات المشربيات أو الجص المحفور ، والدرقاعات الفسيحة التى تزدان بالنافورات من الفسيفساء الرخامية المتعددة الالوان ، كما يدهشنا أيضا تلك النسب الرشيقة للعناصر المعمارية بحيث لايمكن استبدال عنصر بآخر او تغيير طوله أو عرضه دون أن يشوه ذلكمن تناسق البناء أو يفسد تكوينه .

والواقعأن العرب كانت لهم تقاليدهم الفنية فى العمارة قبل الاسلام وخاصة فىالحيرة وأرض الغساسنة بالشام وبلاد اليمن والحجاز حيث قامتحضارات ومدنيات قديمة اشارت اليها الكتب السماويه والمراجع التاريخية ومن ثم كان العرب على دراية بفن المعمار والبناء قبل مجيئهم الى مصر ؛

عصر الانتقــــال :

وكان اول ما عنى به عمرو بن العاص مز عمائر بعد الفتح هو مسجده الجامع (شكل ٣ و ٩٩ و ١٠٠) فى الحاضرة التى اختارها لمصر وفى شرقى المسجد بنى دارا خاصة لسكنه كانت تعرف باسم « دار عمرو الكبرى » وكان مدخله اليها من بابها القبلى فى زقاق القناديل اكثر أزقة الفسطاط عمرانا كما بنى ابنه عبد الله دارا ملاصقة لدار أبيه عرفت « بدار عمرو الصغرى » وكان ذلك باكورة فن العمارة فى فسطاط مصر . وعلى أساس هذا الطراز المعمارى اختطت القبائل العربية مساكنها حول المسجد الجامع ودار عمرو ويعتقد آدم متز أن العرب قد شيدوا مدنهم على طرز عربية يمنية فضلا عن طرز أخرى يونانية وبابلية وفارسيه ومن البديهى أن يكون طراز العمارة فى فسطاط عمرو قد شيد على النمط العربى سيما وان معظم قبائل جيشة كانت

من اليمنيين . ومن الطبيعى أن يكون هدف العمارة فى فجر الاسلام بالفسطاط محققا للغرض السكنى البسيط دون ما حاجة الى افراط أو تفريط اقتداء بأوامر الخليفة عمر الذى أصدر الى قواد جيشه الفاتح « بالا يرفعوا بنيانا فوق القدر » بحيث لا يقربهم من السرف ولا يخرجهم عن القصد ويبدو ذلك واضحا فى دار خارجة ابن حذافة اول من فكر فى بناء غرفة بالطابق الثانى فكتب عمرو بشأنها الى الخليفة فرد عليه بضرورة مراعاة عــدم امكان اى رجل من التطلع من كواها وهو فوق سريرة الى المنازل المجاورة والا هدمها (ابن دقماق ص ٦) ، ومن ثم نستنتج ان عمائر الفسطاط فى بداية نشأتها لم تكن لها نوافذ بل اتخذوا فيها الكوى وهى فتحات ضيقة مرتفعة بالقرب من السقف بحيث لا يستطيع أحد خلالها أن يطلع على عورات المجاورين له . وكان يفصل بين منازل الفسطاط طرق مختلفة الاتساع والامتداد أكبرها لا يزيد على ستة أمتار وأصغرها لايتجاوز المتر ونصف المتر وكان يطلق عليها تبعا لاتساعها وعرضها وطولها اسم حارة أو درب أو زقاق تسمى بأسماء القبائل التى نزلت فيها أو بأسماء كبار العرب الذين سكنوها أو بأسماء الحرف والصناعات ولم تكن طرق هذه المدينة ممهدة او مغطاة بطبقة من البلاط او اى مادة اخرى اذ لم يعثر فى حفائر المدينة على أثر للبلاط فى شوارعها (حفريات الفسطاط ص ٣٧) .

ورغم كثرة ما اقيم فى الفسطاط من عمائر ومنشآت اشار اليها ابن عبد الحكم وابن دقماق والقلقشندى الا انه لم يصلنا من هذه الدور شىء يمكننا من الوقوف على طراز معمارى منذ فجر الاسلام فى القاهرة ولكن فى امكاننا أن نستنتج من زوال أثر هذه الدور الاولى انها كانت مبنية من اللبن وقد عرف العرب البناء بالطوب الاخضر قبل مجيئهم الى مصر عند بناء مسجد وحجرات الرسول صلى الله عليه وسلم بالمدينة وقد نصح عمر عماله الذين يتبعون هذا الطراز من العمارة بالطوب اللبن أن « عرضوا الحيطان وأطيلوا السمك وقاربوا بين الخشب » وكان استعمال اللبن فى عمائر الفسطاط متفقا وسرعة الحاجة الى تخطيط المدينة وسكن القبائل واقامة الصلاة وحماية المصلين وهكذا أسس عمرو أول مساجد القاهرة وسط دور الفسطاط على مساحة تقرب من ٥٠٠ متر وأدار حوله سورا من اللبن وفرش أرضه بالحصباء (بالحصى الدقيق) وجعل له سقفا واطئا محمولا على جذوع النخل وخصه بمحراب مسطح ، ومن هذه النواة الاولى تطورت مساجد القاهرة كلها حتى اضحت عمائر تستهوى النظر بجمالها وزخرفتها ودقة هندستها ومن دور الفسطاط الاولى تطورت عمارة الدور والقصور فى القاهرة .

ففى العصر الاموى استعمل العرب قوالب اللبن فى تشييد عمائرهم ولكنهم مع ذلك كانوا عند تشييد الدور الكبيرة يستعملون الحجر على الاقل فى بعض

احيانها كما كانوا يستعملون بعض الاعمدة الرخامية التى كانوا غالبا ينقلونها من مبان قديمة كما حدث فى دار الامارة التى بناها عبد العزيز بن مروان على درجة من العظمة والزخرفة فقد ذكر القلقشندى أنهـــا كانت فسيحة جدا فسموها « المدينة » وكانت تعلوها قبةمذهبة (صبح الاعشى جـ ١ ص ٣٣٤) ٠

وحتى تأسيس القاهرة سنة ٣٥٨ هـ كان المسجد هو المظهر المعمارى الفريد يقوم فى وسط المدينة ومن حوله تتجمع الاحياء السكنية والتجارية والاحياء الصناعية التى زخرت بأسمائها كتب الخطط ، وتفتح مداخل الدور فى المدينة بأفنيتها ذات النافورات عادة على الشوارع الضيقة ٠

العمـــارة الطولونيـــة :

غيرأنطرز العمارة الدينية والمدنية على السواء لم تستمر فى مصر على تلك البساطة التى نشأ فى ظلها فن العمارة فى الفسطاط بل أخذت الدور منذ العصر العباسى تزداد اتساعا وارتفاعا حتى صار ارتفاع أغلب الدور خمس طبقات وستا وسبع (مخرج ٢ ص ٢٢٧) وفى كل طبقة مساكن كاملة بمنافعها ومرافقها و « أسطحة مقطعة بهندسة محكمة وصناعة عجيبة » واصبحت أكثر المبانى تبنى بالاجر أى الطوب الاحمر المحكوك (مقاس ٢٢ فى ١١ فى ١٤ سم) المثبت بالجبس أو مونة الجير والحمرة فى بعض المداميك والقصرمل (الرماد) يبنى فى مداميك منتظمة فتوضع قوالب الطوب مسطحة فى بعض المداميك وقائمة فى مداميك أخرى بالتبادل ٠ واقيم أساس معظم المنشآت المعمارية وخاصة فى العصرين الطولونى والاخشيدى من الحجر ٠ ولم يكن استعمال الحجر فى هذه الفترة العباسية غريبا اذ أن مقياس النيل بالروضة الذى أنشىء سنة ٢٤٧ هـ قد بنى من الحجر أما داخل الدور فشاع فيها منذ القرن ٣ هـ ـــ ٩ م بياض الجدران بالجص الذى تحفر على بعضه زخارف غاية فى الاتقان . ولم يكن الطابق الارضى من المنازل مخصصا للسكنى عادة نظرا لرطوبة اجوائه فاتخذ كمخازن للدار وكان هذا الطابق الارضى يغطى بسقف معقود من الطوب الاحمر وقلما كانت تخلو دار من بئر معينوأحواض لخزن المياهالعذبة وحمام وفسقية تعمل على تلطيف جو الدار فى الصيف فضلا عن اعطاء الفناء بالدار منظرا شاعريا ملموسا وقد أصبح التأنق فى الدور علامة على الثراء فقد سئل بعضهم عن الغنى فقال « سعة البيوت ودوام القوت (يوسف أحمد : مدينة الفسطاط ص ١٢٨) ولما كانت سعة البيوت يتبعها سعة الدهاليز (الدركاه الموصلة للفناء من باب الدر) شاع فى الدور المصرية المبكرة نظـــام الفناء والايوانات والحجرات الفسيحة . ولا يعنينا ما أورده المقريزى عن قصور الطولونيين فى القرن ٣ هـ ـــ ٩ م لان هذا الوصف العام لا يفيدنا فى معرفة النظام الهندسى أو الطراز المعمارى لتوزيع الغرف الداخلية او ارتفاع الحجرات

وسقوفها وانما أمكن العثور سنة ١٩٣٢ على احدى الدور الطولونية بالفسطاط وهى تكون القسم الجنوبى من الدار ويشتمل على قاعة كبرى يزيد طولها على عرضها ويكتنفها من جانبيها حجرتان صغيرتان وأمام القاعة والحجرتين رواق كان له كتفان أحداهما باقية ومن الناحية الشمالية من الفناء فسقية مربعة الشكل وقد عثر فى الركن القبلى الشرقى من الفسقية على بقايا انابيب فخارية لجلب المياه التى تغذى النافورة القائمة بالفناء وقد كسيت معظم جدران الدار بزخارف جصية على الطراز العباسى فى سامرا وهى تشبه زخارف الجامع الطولونى .

وقد كشفت حفائر الفسطاط على دور كثيرة أخرى ترجع الى القرن ٤ هـ . ـ ١٠ م وما بعده وهذه الدور على نظام هندسى يقوم على محورين يلتقيان فى وسط الفناء وتختلف الغرف المحيطة من حيث المساحة وفى كل جانب من جوانب الفناء رواق ذو ثلاث فتحات تختلف فى الضيق والسعة منها الفتحة الوسطى وهى أوسع من الفتحتين الجانبيتين ويفصلها عنهما كتفان مبنيان من الاجر ومن تحليل الطراز الهندسى للدو ر التى بقيت لنا من هذه الفترة فى الفسطاط يمكن أن نصل الى حقائق معمارية لعل أهمها أن الفناء يتوسط الدار وهو غير مسقوف ليوفر للقاعة الكبرى الضوء والهواء . وتتراوح مساحته بين اربعة وخمسة امتار . وان الرواق والقاعة وهما أهم جزء فى الدار قد أصبحا نظاما شائعا فى العمارة المدنية بمصر وهو نظام لازال باقيا حتى اليوم فى بعض مدن اسبانيا الجنوبية وشمال افريقيا وقد وجد هذا النظام فى دور اسلامية أخرى فى العراق كما فى قصر الاخيضر .

أما الايوانات وهى من المميزات المعمارية التى ترافق الفناء فقد وجدت فى تخطيط الدور ليسهل التنقل فيها من مكان الى آخر حسب فصول السنة وساعات النهار .

ولم تكن معظم مداخل الدور فى اتجاه محورى ومن ثم أصبح المدخل يؤدى الى دهليز (دركاه) وأصبح هذا الطراز المعمارى من القواعد الاساسية فى العمارة الاسلامية فى مصر والغرض منه هو حجز ما يجرى داخل الفناء او القاعة عن نظر من بالخارج وقد أثبتت حفريات الفسطاط أن بعض دورها كان يحتوى على فنائين منفصلين بحيث يمكن اعتبار كل فناء وسط دار قائمة بذاتها ومن المحتمل أيضا أن يكون أحدهما مخصصا للرجال والاخر للحريم .

ولا يمكن أن نغفل ـ فى الفترة السابقة على تأسيس القاهرة ـ الحديث عن طرز العمارة المدنية الاخرى غير الدور فان مجرى المياه بالبساتين حيث انشأ أحمد بن طولون قناطره سنة ٢٥٩ هـ (٨٧٢ م) (شكل ٤ و ٥) قد بقى لنا منها معظم عقودها المدببة التى تشبه عقود الجامع الطولونى وتدلنا هذه

العقود على مدى العناية بالبناء بالاجر فى هذه الفترة وبنفس حجم طوب الجامع ١٨ × ٨ × ٣ سم بمداميك مسطحة وقائمة (ادية وشناوى) ويقوم الجامع الطولونى حتى اليوم نموذجا رائعا للعمارة الدينية فى مصر قبل تأسيس القاهرة وهو يدل على ما بلغه فن البناء من رقى فى القرن ٣ هـ ــ ٩ م ــ وتزداد اهمية الجامع الطولونى المعمارية اذا عرفنا أن جامع عمرو بن العاص بالفسطاط لم يبق على حاله كما كان فى عصر بنائه بل ادخلت عليه اصلاحات واضافات غيرت طرازه المعمارى الاول .

وان نظرة الى الجامع الطولونى تؤكد أن طراز عمارته ماخوذ عما كان سائدا فى العراق من فنون معمارية وخاصة فى سامرا التى عاش فيها احمد بن طولون قبل مجيئه الى مصر واليا على البلاد · وعلى أى حال فان ابن طولون أراد أن يكون جامعه بالقطائع على طراز يتضاءل بجانبه جامع الفسطاط وجامع العسكر ويذكر المقريزى أن تاريخ الانتهاء من عمارة الجامع الطولونى سنة ٢٦٥ هـ وهو مايتفق مع الكتابة التاريخية التى وجدت منقوشة على اللوحة التاسيسية بالجامع (شكل ١٠٥) .

ويتكون الجامع الطولونى من مربع مكشوف مساحته حوالى ٨٥٠٠ متر تحيط به أروقة من جوانبه الاربعة أكبرها رواق القبلة ويشتمل على خمس بلاطات تفصلها بائكات من عقود مدببة محمولة على اكتاف عريضة (٢ر٥ × ٤ × ١١ متر) وكلها مبنية من الطوب الاحمر مقاس (١٨ × ٨ × ٤ سم) وبناء هذه الاكتاف تعتبر ظاهرة معمارية تظهر فى مصر لاول مرة بدلا من استعمال الاعمدة الرخامية التى كان ينقلها العرب من المعابد القديمة وقد ساعدت هذه الاكتاف أو الدعائم على بناء أربعة أعمده مندمجة من الاجر عند زوايا كل دعامة للغرض الزخرفى ولهذه الاعمدة الركنية تيجان ناقوسية الشكل ذات زخارف جصية محفورة ، وبين العقود وفوق كل دعامة فتحت طاقة صغيرة ذات عقد مدبب قصد بها تحلية العمارة وتخفيف الثقل عن الدعائم (شكل ١٠٦) .

والواقع أن الاجر هو المادة الاساسية فى بناء جدران الجامع ودعاماته بمداميك ادية (مسطحة) وشناوى (قائمة) واللحامات من الجص سميكة ، وتغطى الحوائط طبقة من الجص كالعادة التى اتبعت فى العمائر العراقية بسامرا وفى وسط المسجد نافورة تعلوها قبة حلت محل الفوارة الاصلية وقد انشاها السلطان حسام الدين لاجين ٦٩٦ هـ ــ (١٢٩٦ م) (شكل ١٠٣) . وقد اتخذت نافورة الجامع الطولونى وسط الصحن نموذجا نسج على منواله منشئوا المساجد القاهرية فى عصر المماليك .

ولعل اعجب ما فى الجامع الطولونى طراز مئذنته ذات السلم الحلزونى الخارجى المقتبسة من مآذن العراق المعروفة « بالملوية » وهذه المئذنة المبنية بالحجر هى أول وآخر المآذن التى بنيت بالقاهرة على هذا الطراز على اننا

يجب ان نذكر ان الجزء العلوى من المنارة قد سقط فى وقت ما فجدده السلطان لاجين أيضا حين صنع منبرا للجامع لازال قائما فيه (شكل ١٠٤) .

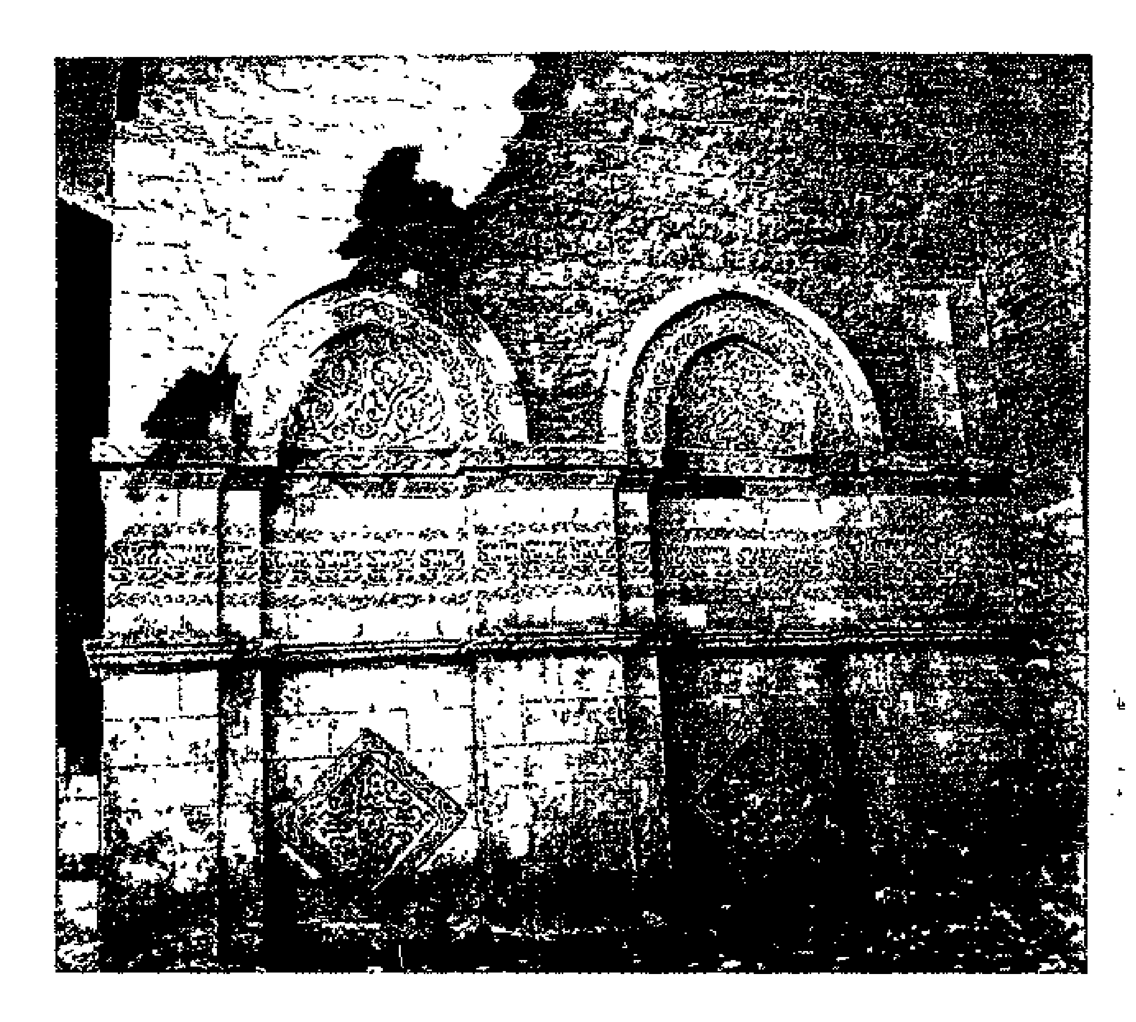
ويؤكد « بريجز » Briggs ان احتفاظ الجامع الطولونى بكل تصميماته الاولى تقريبا ساعد على اعطائنا صورة واضحة على الطرز المعمارية فى منشآت المساجد قبل تاسيس القاهرة المعزية اى فى مدى قرن بعد اتمامه .

ومن الملاحظ فى طرز العمارة الطولونية وخاصة فى المسجد والدار انها اهتمت بالكسوة الجصية اهتماما كبيرا فحفرت فيها الزخارف الهندسية والنباتية التى تحمس فلورى Flury الى اثبات أثر الزخارف العراقية عليها (المجلد الرابع من مجلة Der Islam) الا انه لا يمكن التسليم تماما بان كل الطرز الزخرفية فى عمائر الطولونيين من اصل عراقى لان بعضها يحتوى على عناصر هلينستية وبيزنطية كما يبدو من اوراق العنب او الزخارف الهندسية أما السرر الجصية فى واجهات العقود حول صحن الجامع الطولونى فهى سرر شائعة فى الفنون الهلينيستية والعراقية والساسانية وقد ظهرت على جدران بعض القصور الاموية فى الاردن كقصر المشتى .

العصر الفاطمى :

وكان وصول الفاطميين لمصر سنة ٣٥٨ هـ — ٩٦٩ م وتاسيسهم للقاهرة بداية لاسلوب جديد فى طرز العمارة تزعمته قاهرة المعز بعد جلب الفاطميون معهم من موطنهم الاصلى بشمال افريقيا الى مصر اسلوبا فنيا مميزا وقد كان الفاطميون من ناحية اخرى شيعيين بمذهبهم خاضعين من هذه الناحية لتاثيرات فارسية خارجية اذ كان يدين كلاهما بعقيدة واحدة ، وهكذا زادت الطرز الفاطمية خصوبة بتاثيرات أموية مغربية وتاثيرات فارسية وسورية وامتزجت كل هذه التاثيرات وتبلورت آخر الامر لخلق طراز مستقل فى العمارة والفنون بالقاهرة فى عصر الفواطم .

وقد كان أولى المنشآت المعمارية فى مصر الفاطمية تاسيس القاهرة لتكون حصنا حربيا يحتمى فيه الخليفة واتباعه من جند وحاشية وموظفين وهو حصن مربع تقريبا طول كل ضلع من اضلاعه ١٢٠٠ متر وفتحت فى سوره اللبن ثمانية ابواب اثنان فى كل ضلع من اضلاع السور،ولم يكن يسمح لاحد دون اذن خاص باجتياز هذا السور اللبن الذى يسع عرضه فارسين متجاورين . ولم يعمر هذا السور رغم هذا العرض اكثر من ثمانين سنة اذ كان قد تهدم حتى عصر المستنصر فاستبدل به سور اخر بناه وزيره بدر الجمالى على يدى معماريين سوريين فيما بين سنة ٤٨٠ هـ ، ٤٨٥ هـ (١٠٨٧ — ١٠٩٢ م) ليكون اوفى باغراض الدفاع عن القاهرة وتمت العمارة لهذا السور الجديد على طراز



شكل ٤٧ — جانب من المدخل الرئيسى لجامع الحاكم — ٤٠٣ هـ / ١٠١٣ م

المنشآتالبيزنطية فقد بنيتجدران السورهذه المرة منالحجر المنحوت المصقول وزود بابراج مربعة او مستديرة وابواب ضخمة وصلتنا منها ثلاثة ابواب هامة هى باب النصر وباب الفتوح شمالا وباب زويلة جنوبا ويحف بكل باب برجان عظيمان بارزان عن حوائط السور بروزا قوياويفتح بين البرجين باب معقود بعقد دائرى من صنجات معشقة تظهر هنا فى عمارة القاهرة لاول مرة ويبدو فى باب الفتوح فوق المدخل اول مثال للقبة المسطحة المبنية من الحجر فوق مثلثات كروية كما تبدو أجمل الكوابيل فى هيئة الكباش ذات القرون (شكل ١١١ — ١١٤) .

وفى قلب القاهرة الفاطمية نمت اول بذور العمارة المدنية فى تلك القصور الزاهرة التى انشاها جوهر الصقلى لمولاه المعز ورغم أن المقريزى قد أفاض فى

وصف هذه القصور الفاطمية فى خططه الا أننا لا نستطيع أن نحصل من هذا الوصف على التخطيط المعمارى الكامل للقصر الشرقى للمعز أو القصر الغربى للمزين أو قصر الافيال وقصر الظفر وقصر الشوك وقصر الزمرد وقصر الحريم وغيرها ، ويظهر ان هذه القصور كلها كانت قاعات ومناظر شيدت فى داخل سور القاهرة المحصنة وسميت « بالقصور الزاهرة » والحق معظمها بالقصر الشرقى ثم بالقصر الغربى كما شيد الفاطميون مناظر ودورا أخرى منها دار الضيافة ودار الوزارة ومنظرة الجامع الازهر ومنظرة الجامع الاقمر ومنظرة اللؤلؤة ومنظرة المقس ومنظرة الدكة ومن الوصف العام لاحد القصور الفاطمية وهو الشرقى الكبير نراه يشتمل على أبواب تسعة فوق أنه كان يشغل مساحة تقرب من ٧٠ فدانا من جملة مساحة القاهرة البالغة ٣٤٠ فدانا واشتمل هذا القصر على مجموعة من الخطط والاحياء تخترقها طرقات ومسالك فوق الارض وسراديب تحت الأرض وهذه المسالك والسراديب كانت تضيئها الافنية الكبيرة غير المسقوفة أو الافنية الداخلية الصغيرة وبعض هذه السراديب كان مظلما تماما وقد وصف لنا « غليوم » أو « وليم » رئيس اساقفة صور زيارة السفيرين الصليبيين للقصر الشرقى وراعهما ما شاهداه وقد نقل جستاف شلومبرجر Schlumberger الى الفرنسية بعض ما كتبه غليوم فى هـذا الصـدد وقد لخص هذا الوصف لينبول Lane — Poole فى كتابه « تاريخ مصر » ويذكر السفيران انهما سارا يقودهما الوزير شاور الى قصر له رونق وبهجة عظيمان وفيه زخارف أنيقة نضيرة وعبرا ممرات طويلة ضيقة واقبية حالكة الظلمة ربما لتبعث الرهبة فى قلوبهما وزيادة للتأثير فيهما ولما خرجا الى النور اعترضتهما ابواب كثيرة متعاقبة ثم وصل الموكب الى فناء مكشوف تحيط به اروقة ذات أعمدة وأرضيته مرصوفة بأنواع من الرخام المتعدد الالوان وفيها تذهيب خارق للعادة بنضارته وبهائه ، كما كانت الواح السقف تزينها الزخارف المذهبة الجميلة ، وكان فى وسط الفناء نافورة يجرى فيها الماء الصافى داخل أنابيب من الذهب والفضة الى احواض وقنوات مرصوفة بالرخام . ومن هذا الفناء يصل الموكب الى افنية جديدة اشد جمالا وابداعا ثم الى حديقة لطيفة ثم الى أبواب متعددة وتعاريج كثيرة وصل السفيران بعدها الى القصر الشرقى الكبير حيث كان يعيش الخليفة العاضد فى قاعة واسعة تقسمها ستارة كبيرة من خيوط الذهب والحرير المختلف الالوان (شكل ٦ و ٧) .

اما عمائر الفاطميين الدينية فقد ارتبطت طرزها تارة بجامع ابن طولون وتارة اخرى بجامع سيدى عقبة بالقيروان وتبدو هذه العلاقة الاخيرة على وجه خاص فى التوسع الذى نراه فى المجاز القاطع المؤدى بالمصلى من الصحن الى المحراب ونلمس ذلك فى عمارة الجامع الازهر اول المساجد الفاطمية بالقاهرة ٣٥٩ — ٩٧٠ م ثم فى عمارة جامع الحاكم (٣٨٠ — ٤٠٣ هـ) وقد احتوى كل

من هذين المسجدين على ثلاثة قباب فوق بلاطة المحراب واحدة منها فوق القبلة واثنتان ركنيتان على يمين ويسار المحراب وهى قباب محمولة على اربعة محاريب وهى طريقة معمارية تساعد على انتقال البناء المربع الشكل الى الدائرة تمهيدا لوضع القبلة وتظهر هنا هذه الطريقة على يدى الفاطميين بالقاهرة لاول مرة ·

ورغم أن الطوب الاحمر المغطى بكسوة جصية ذات زخارف محفورة كان المادة الاساسية فى بناء الازهر أولى المساجد الفاطمية بالقاهرة · الا أن العمارة الفاطمية توسعت فى استعمال الحجر بعد ذلك وكانت باكورة استعماله فى الواقع فى عمارة القصر الشرقى الذى انشىء سنة ٣٥٨ هـ وقد اشار الى احجاره الرحالة الفارسى ناصر خسرو عندما ذكر أنها « حجارة محكمة الانطباق بعضها على بعض حتى ليخيل للانسان أنها منحوتة من صخرة واحدة » وفى جامع الحاكم الذى بداه العزيز سنة ٣٨٠ هـ — ٩٩٠ م نرى البناء بالطوب الاحمر لا زال مستعملا فى القوائم والعقود أما جدران الجامع وأبوابه ومآذنه فكلها مبنية من الحجر ويحدثنا المقريزى عن جامع ولى عهد أمير المؤمنين أحد اقارب الحاكم بقوله « وكان المسجد بالحجر » ·

وعلى أى حال فان البناء بالحجر آخذ فى الانتشار منذ بناء بدر الجمالى لاسوار القاهرة الحجرية (٤٨٠ ــ ٤٨٥ هـ) اذ نجد أن واجهة الجامع الاقمر فى عهد الآمر ٥١٩هـ — ١١٢٥م مبنية من الحجر وهى من أرقى النماذج الحجرية فى العالم اذ هى غنية بحنايا تنتهى بتضليعات متموجة على شكل صدفة وقد اصبح هذا الاسلوب جوهريا فى زخرفة العمائر الفاطمية وخاصة فى المآذن كما ان هذه الواجهة الحجرية للجامع الاقمر تحتوى على اقدم مثال للمقرنصات الحجرية الزخرفية فى المساجد القاهرية ويضاف الى المساجد الفاطمية الحجرية الزخرفية فى المساجد القاهرية (شكل ١١) واجهة المسجد الحسينى المنشأة سنة ٥٤٩ هـ ثم واجهات جامع الفكهانى فى عهد الظافر ٥٣٣ هـ — ١١٤٨ م وواجهة جامع الصالح طلائع ٥٥٥ هـ — ١١٦٠ م غير أن استعمال الحجر فى عمارة المساجد الفاطمية لم يمنع استعمال الطوب الاحمر جنبا الى جنب ففى كل هذه النماذج المعمارية الدينية التى أشرنا اليها وفى غيرها من الآثار الفاطمية التى شاهدها ناصر خسرو فى القاهرة ذكر عنها أنها كانت « من النظافة واللطافة بحيث تقول انها مبنية من الجواهر لا من الجص والآجر والحجر » .

ويضاف الى المنشآت القاهرية الدينية فى العصر الفاطمى مجموعة من الاضرحة والمشاهد لعل اهمها اضرحة السبع بنات فى السهل القبلى من خرائب الفسطاط على بعد ميل الى غرب الامام الليث وترجع اهمية هذه الاضرحة التى

وصل الينا منها أربعة أنشئت سنة ٤٠٠ هـ ـــ ١٠١٠ م فى أنها الامثلة الاولى للاضرحة فى العمارة الاسلامية وكانت القباب المنشأة فوق هذه القبور لاسرة المغربى الذى قتله الحاكم بأمر الله نقطة البداية فى طريقة تطوير القبة فى العمارة الفاطمية • اذ نرى الجدران المربعة للقبر تتحول الى منطقة مثمنة بواسطة محاريب ركنية لتعلوها رقبة القبة •

وينسب الى هذه المجموعة من القباب الفاطمية المفردة قبتا عاتكة والجعفرى بحوش السيدة رقية المنشأتين سنة ٥١٤ ـ ٥١٩ هـ (١١٢٠ ـ ١١٢٥ م) وقد كانت قبة عاتكة باكورة لتطوير القبة الفاطمية من حيث ظهور التضليع بالقبة من الداخل والخارج وقد تبعتهما فى ذلك قبة يحيى الشبيهى وهذا الطراز من القباب المضلعة وان ظهر متأخرا فى قاهرة الفاطميين الا أنه اثر من آثار القباب فى تونس والقيروان جاء به الفاطميون الى القاهرة .

أما مشهد الجيوشى ذلك المرقب الحربى أو الزاوية الصغيرة فقد انشاه بدر الجمالى سنة ٤٧٨ (١٠٨٥ م) ويمتاز بمئذنة فريدة فى شكلها فوق المدخل وهى ذات أهمية كبيرة بالنسبة لتطور المآذن القاهرية فهى تتكون من برج مربع ينتهى من اعلاه بشرفة حافتها مكونة من مقرنصات استخدمت هنـا لاول مرة فـى العمارة الفاطمية عامة ثم يعلو البرج المربع منطقة مكعبة أصغر حجما وبها فتحة معقودة من كل جانب ثم توجد بعد ذلك منطقة مثمنة بكل ضلع فتحة معقودة وتنتهى المئذنة من اعلاها بقبة صغيرة ويغطى رواق القبلة فى مشهد الجيوشى مجموعة من الاقبية المتقاطعة وقبة فوق المحراب ويمتاز جدار القبلة فى هذا المشهد باغنى الزخارف الفاطمية الجصية وتظهر روعة هذه الزخارف فى محرابه الجصى النادر المثال الذى يعتبر النموذج الأول للمحاريب ذات الزخارف الجصية الفنية بعد محراب الجامع الازهر وقد اعتبره فلورى قمة الجمـــال الزخرفى فى الحوائط •

والواقع ان الطرز المعمارية فى قاهرة الفاطميين لا يمكن الفصل فيها بين البناء وبين الاثراء الزخرفى بأى حال فالمادة الحجرية التى استعملت فى تزيين الواجهات فى مساجد القاهرة قد عنى بزخرفتها بدرجة كبيرة من الدقة والاتقان ويرى الاستاذ كونل Kühnel ان النماذج المعمارية المغربية والاندلسية قد تاثرت بها العمارة الفاطمية فى القاهرة أول الامر • وتظهر نفس الروح ايضا فى الزخارف الجصية بداخل العمائر الفاطمية وفى الافاريز ومسطحات المحاريب وبواطن القباب والنوافذ وغيرها بطراز فاطمى يعالج موضوعات طولونية فى البداية لايلبث أن يتخلى عنها الى الكتابات الكوفية المزهرة المنمقة فوق أرضية رقيقة من الارابسك كما تشاهد فى مشهد الجيوشى وجامع الصالح طلائع •

ومما تجدر ملاحظته ان العمائر الدينية فى القاهرة المعزية صغيرة الحجم

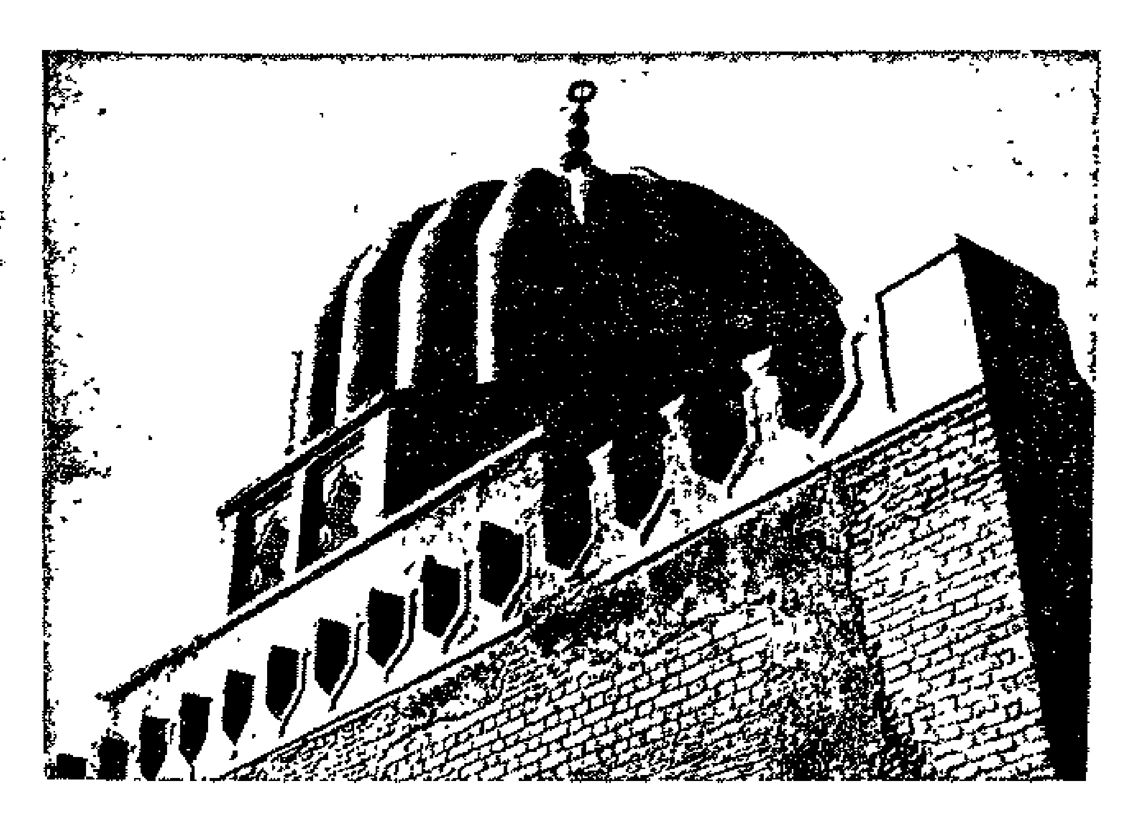
بحيث ان الجامع الازهر الفاطمى لم يكن يبلغ غير نصف مساحة جامع عمرو كما أن مساحة جامع الصالح طلائع عشر مساحة هذا الجامع الاخير ويعتبر الجيوشي والاقمر والسيدة رقية (شكل ٤٨) مساجد صغيرة أو زوايا اذا ما قورنت بالجامع الطولونى ولعل السبب فى صغر عمارة المساجد الفاطمية هو تعددها بحيث لم تعد صلاة الجماعة يوم الجمعة قاصرة فى القاهرة على جامع واحد يستوعب كل المصلين ومن ثم أصبحت المساجد الفاطمية وكأنها تلبى حاجة المصليين اليها فى الحى الواحد وحسب،كمانلاحظ أن بعض المساجد الفاطمية بعد جامع الحاكم أضيفت اليها بعض القاعات لانها أعدت لتضم رفاة الموتى داخل ضريح خاص كمشد الجيوشي ومشهد السيدة رقية واصبح ابرز ما يميز وجود الضريح تلك القبة التى تقوم فوقه كما تمتاز المساجد الفاطمية بتعدد محاريبها وهى ظاهرة مميزة لمساجد القاهرة منذ العصر الفاطمى تقصد بها الناحية الزخرفية فى الواقع فعملت على زيادة الاثراء السطحى لجدار القبلة ونفذت حتى فى غير مساجد الخلفاء الفاطميين كالمحراب المستنصرى فى الجامع الطولونى (شـــكل ١٠٥) وقد تخلف لنا من العصر الفاطمى ثلاثة مشاهد بكل منها ثلاثة محاريب مجوفة فى جدار القبلة هى مشـــاهد اخوة يوسف ويحيى الشبيهى وأم كلثوم وجميعها معاصر لمشد السيدة رقية ذى الخمسة المحاريب ثلاثة منها فى جدار القبلة واثنان فى الرواق .

العصر الايوبى :

وما أن تولى صلاح الدين حكم البلاد حتى كانت القاهرة قد وصلت بفن العمارة الدينية والمدنية الى اقصى درجات الرقى .

وقد امتد حكم الايوبيين لمصر ثمانين عاما فقط ورغم قصر هذه المدة الا ان القاهرة شهدت فيها تطورا معماريا هائلا فى المنشآت الحربية والمدنية على السواء ، فظهرت فى قاهرة الايوبيين القلاع الحصينة والاسوار ذات الابراج المستديرة كما ظهرت المدارس لاول مرة وتطورت المئذنة والقبة كعنصرين رئيسيين فى العمارة الايوبية .

وقد عزم صلاح الدين منذ البداية على الاستقرار بالقاهرة الفاطمية فلم يشرع فى بناء مدينة جديدة بل اكتفى بان يحيط القاهرة والقطائع والعسكر والفسطاط بسور واحد يحميها ، جميعا من اية غارات عدائية داخلية أو خارجية وتوج هذا السور بقلعة حصينة وقد شرع فى بناء سوره سنة ٥٦٦ هـ من الحجر المصقول فى مداميك منتظمة كامتداد لسور بدر الجمالى وزوده بأبراج مستديرة أهمها حاليا برج الظفر فى الزاوية الشمالية الشرقية (شكل ٥٠) كما شرع فى بناء قلعته الحجرية واسوارها وابراجها المستديرة كذلك سنة ٥٧٢ هـ (١١٧٦ م) ولم يبق لنا من قلعة الايوبيين غير بعض اسوارها وابراجها وأبوابا ويرى



شكل ٤٨ ـ قبة السيدة رقية ـ ٥٢٧ هـ / ١١٣٣ م

لينبول Lane — Poole ان طراز هندسة البناء فى سور القاهرة الايوبية هو الطراز السورى المستمد من طرز العمارة البيزنطية • والواقع ان صلاح الدين قد تأثر فى عمارة القلعة بالذات بالقلاع السورية الحصينة التى عمل الصليبيون على بنائها منذ استقرارهم فى الشام ليتحصنوا فيها هم وأسراتهم واتباعهم •

ولما كانت الدولة الايوبية قد أخذت على عاتقها منذ عهد صلاح الدين محو المذهب الشيعى من البلاد ونشر المذهب السنى اقتضى ذلك انشاء مجموعةمن المدارس لتدريس الفقه على المذاهب الاربعة وقد كانت هذه المدارس فى الواقع فتحا جديدا فى العمارة القاهرية فحتى ذلك الوقت كانت المساجد ذات شكل واحد أساسه الصحن ورواق القبلة واروقة جانبية معدة كلها لصلاة الجماعة أو مخصصة للاساتذة يستعملونها فصولا للدراسة فى شكل حلقات أو مأوى يلتجىء اليه الفقراء وأبناء السبيل ينامون تحت سقوفها ولكن على يدى صلاح الدين نشأ طراز المدرسة فى العمارة الايوبية وهو طراز يقوم على وجود مربع صغير فى الوسط كان يحيط به أيوانان فقط استوحاهما من طراز القاعة فى العمارة الفاطمية كقاعة الدردير ثم تطور الى أيوانات اربعة متعامدة وكأنها

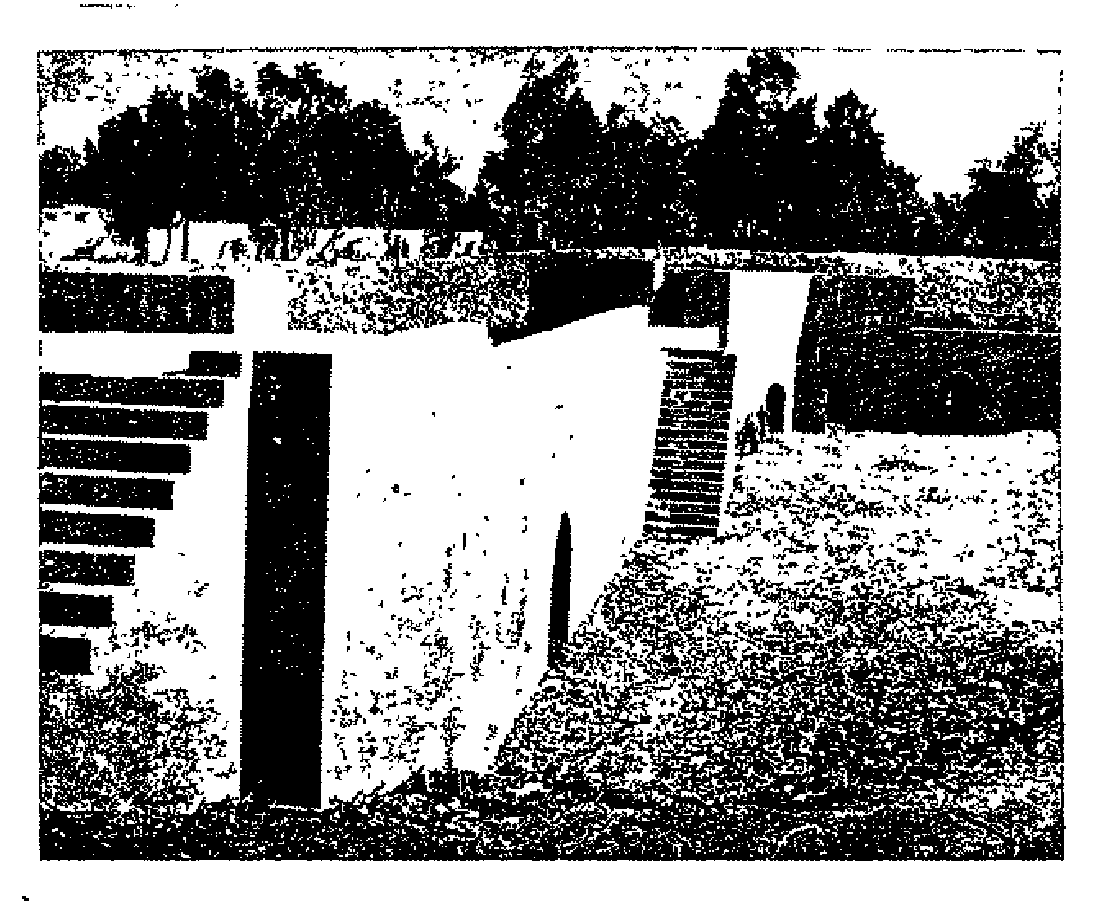


شكل ٩) ــ المدرسة الصالحية بالنحاسين ــ المئذنة ٦٤٨ هـ / ١٢٥٠ م

اجنحة للمسجد فاما الجناح الشرقي وهو أطولها فيخصص ايوانه للصلاة وفيه المحراب وتخصيص احد الاورقة للحنفية والثاني للشافعية والثالث للمالكية والرابع للحنابلة ، ولم تكن عمارة المدرسة التي بدأها صلاح الدين في القاهرة من مبتكراته وانما هي فكرة نقلها عن سورية حيث أقام مولاه نور الدين المعاهد السنية لنشر المذهب الحنفي في دمشق وغيرها من المدن وكان نور الدين قد حذا في ذلك حذو السلطان السلجوقي ملكشاه الذي بنى له وزيره المظيم نظام الملك المدرسة النظامية في بغداد والمهم ان هذا الطراز الذي بدأه الايوبيون في العمائر القاهرية ظل نقطة عامة في تخطيط المساجد في العصر المملوكي بعد ذلك .

واول مدرسة أحدثت بديار مصر المدرسة الناصرية للشافعية والمدرسة القمحية للمالكية بجوار جامع عمرو ثم المدرسة السيوفية بالقاهرة للمذهب الحنفي وقد عدد المقريزي مجموعة كبيرة من المدارس الايوبية زال معظمها للاسف ولم يبق لنا الا المدرسة الصالحية التي أنشأها الصالح نجم الدين سنة ٦٤١ هـ على جزء من القصر الفاطمي الشرقي وتتكون هذه المدرسة من جزئين رئيسيين يفصلهما ممر تعلو مدخله المئذنة كما ان كل جزء يتكون من ايوانين متقابلين بينهما فناء وتمتاز واجهة هذه المدرسة بالزخارف الحجرية في النوافذ والاعتاب وفي المداخل والحنايا المعقودة وفي الصنجات المزرره واشرطة الكتابة التي تمثل أرقى ما وصلت اليه صناعة الحفر على الحجر . وتعتبر مئذنة المدرسة الصالحيةالمئذنة الايوبية الوحيدة التي تبقت لنا سليمة وهيتتكونمن قاعدة مربعة تنتهي بشرفة مثمنة محمولة على كوابيل خشبية يعلوها طابق مثمن الشكل أقل ارتفاعا من الطابق السفلي وبكل ضلع من اضلاع المثمن تجويف يتوجه عقد مدبب مزين بطاقية من قنوات مشعة وفي هذا التجويف توجد فتحة معقودة بعقد مفصص ويعلو المنطقة المثمنة صفان من المقرنصات وفي أعلى القمة توجد خودة لها استطالة راسيةومضلعة وأطلقعلى هذا النوع من الخودات في العصر الايوبي اسم « المبخرة » وأصبح هو الشكل المميز لطراز المآذن الايوبية (شكل ٤٩) .

وقد شهدت القبة في العمارة الايوبية تطورا هاما لانتقالها بواسطة المقرنصات ولعل اشهر قباب ذلك العصر قبة برج الظفر وقبة الامام الشافعي وقبة الصالح نجم الدين وقبة الخلفاء العباسيين وقبة شجر الدر . أما قبة برج الظفر فهي من الحجر فوق مثمن في أركانه مقرنصات . أما قبة الامام الشافعي فقد بناها الكامل الايوبي سنة ٦٠٨ — ١٢١١ م وتعتبر أجمل القباب في قاهرة الايوبيين وهي قبة خشـــبية ارتفاعها ١٧ م تكسوها من الخارج طبقة من الرصاص ومن الداخل تبدو مقرنصاتها في ثلاثة صفوف اسفلها من خمس طاقات وأوسطها من سبع طاقات والعلوي ثلاث فقط (شكل ٣٧ و ٤١) .



شكل ٥٠ — اسوار القاهرة الايوبية عند الزاوية الشمالية الشرقية — ٥٧٢ هـ / ١١٧٦ م

ومن أروع العمارة فى قاهرة الايوبيين باب تربة الثعالبة التى أنشأها الشريف الامير اسماعيل بن ثعلب سنة ٦١٣هـ — ١٢١٦ م وهو باب مبنى من الحجر له صنجات معشقة أحيطت بترابيع صغيرة حفرت بها كتابات كوفية وزخارف متنوعة ولم تكن الكتابة الكوفية هى العنصر الزخرفى البارز فى عمائر الايوبيين بل شهد هذا العصر ظهور الخط النسخى سجلت به النصوص التاريخية بينما بقى الخط الكوفى المزهر بجانبه تنقش به الايات القرآنية وحسب ٠

العمارة فى عصر المماليك

محمد مصطفى نجيب

غدت القاهرة فى عصر دولتى المماليك البحرية والبرجية كعروس مزينة بأجمل وأروع المبانى والعمائر ، وغدت درة الشرق وملتقى متاجره وعلومه وفنونه ، وازدهرت الصناعات والحرف والفنون البنائية والتطبيقية ، فكثرت حركة البناء والعمران وأنشأ السلاطين والامراء الابنية العظيمة من مساجد ومدارس وأضرحة ، وخانقاوات ، وأسبلة ، وكتاتيب ، وقصور ودور ، وبيمارستانات ، وحمامات ، وخانات ووكالات .

وقد اتبعت فى بناء هذه المنشآت الانظمة القديمة المتوارثة مع ما استجدمن نظم واساليب اخرى تخدم الغرض الذى انشئت من اجله : واندمج الاثنان ونتج لنا نظام له صلة بالماضى ، ولكن يمتاز بالتطور والنضوج .

مهندسو العصر المملوكي :

وقد قام بتصميم أبنية وعمائر العصر المملوكى مهندسون نحب ان نذكرهم اذ انهم أصحاب الفضل فى اقامة المنشآت والعمائر فى ذلك الوقت ، وذلك رغم اغفال المصادر التاريخية ذكرهم فى كثير من الاحيان .

ومن هؤلاء المهندسين ابن السيوفى وهو كبير مهندسى دولة الناصر محمد بن قلاوون قام ببناء المدرسة الاقبغاوية (بالازهر) وهى على يسرة الداخل الى الازهر من بابه الكبير ، وقد قام هذا المهندس ببناء جامع الطنبغا المارداني (خارج باب زويلة بالتبانة) (شكل ١١٦ و ١١٧) وليس ببعيد أن يكون هذا المهندس هو الذى اشرف على الكثير من العمارات الانشائية فى دولة الناصر محمد .

ومن مهندسى عصر المماليك الجراكسة أسرة ابن الطولونى التى اشتهر جميع أفرادها بالاشتغال بالهندسة ، وعلى رأسهم أحمد بن أحمد بن على بن عبد الله ، كبير المهندسين بمصر ولقب بالمعلم ، وكان أبوه أيضا من المهندسين ، وكان عليهما المعول فى العمائر السلطانية واليهما تقدمة الحجارين والبنائين بديار مصر وذاع صيته خارج مصر فانتدب لعمارة المسجد الحرام فتردد على مكه لذلك . وقد صاهره السلطان الظاهر برقوق سلطان مصر على ابنته ، فنال بذلك وجاهه ، وسار ابنه على منوال أبيه وكان اسمه محمدا ، وكان من معلمى المعمار فى ذلك الوقت (أحمد تيمور:أعلام المهندسين ص ٥٨ — ٦٠) ولفظ معلم هو

لقب تكريم لكبار ورؤساء الفنون فى ذلك الوقت ، ومن الابنية التى أشرف عليها عميد هذه الاسرة مدرسة الظاهر برقوق (بالنحاسين) (شكل ٤٣) .

كانت هذه الاسرة فى عصر السلطان الظاهر ابو سعيد جقمق لا تزال تخرج مهندسين لاقامة منشآت السلطنة المملوكة ومنهم المعلم محمد بن حسين الطولونى ، وقد ظلت هذه الاسرة حتى عصر قيتباى ، ومن مهندسيها فى ذلك الوقت البدر حسن بن الطولونى المهندس ، اذ يذكر السخاوى : ما انشأه السلطان قايتباى بالروضة من عمائر عدة منها مسجده (الموجود حاليا بأول المنيل) وربع وعدة حوانيت وذلك باشراف البدر بن الطولونى (حسن بن عبد الوهاب : تاريخ المساجد جـ ١ ص ٢٧٤) .

مواد البنــاء

وقد استخدم المعمار فى بناء المنشآت التى اقامها مواد مختلفة اغلبها من أحجار مجلوبه من المحاجر المحيطة بالقاهرة بجبل المقطم والجبل الاحمر ، والمدسة ، والعمارة ، وتمتاز أنواع أحجار هذه المحاجر بانها من الحجر الجيرى أو الرملى ذو الوان مختلفة منها الاحمر والاصفر والابيض الناصع البياض ، وقد استفاد المعمار من هذه الاحجار الملونة فى تزيين واجهات مبنية بمداميك مختلفة الالوان (النظام الابلق) ونظرا لخبرة المعمار وما وصل اليه من علم وتمرس ، فانه وضع الحجر على مرقده فى المبانى (وهو الموضع الموازى لاتجاه سير الطبقة المقطوع منها الحجر (ابراهيم زكى : مذكراته الهندسية المجموعة الاولى ص ٨٨١) وكان ذلك من اسباب عدم تآكل الحجر بسرعة .

وقد قسمت الاحجار التى استعملها المعمار الى انواع تبعا لحجمها ، فمثلا الاحجار ذات الابعاد الكبيرة تسمى أحجار آلة ، والاحجار ذات الابعاد الصغيرة تسمى بطيحا متى كانت مصلحة تصليحا خفيفا ، فاذا لم تكن كذلك سميت دبشا ومنه الدبش العجالى وهو ذو الحجم الكبير والحلوانى وهو ما كان قطر الواحدة منه ٢٠ سم .

غير أن أغلب الاحجار التى استعملت فى المنشآت المملوكية هى أحجار منحوتة نحتا جيدا ولا يزيد حجمها عن ٣٠ سم فى ٧٠ سم وان استعملت فى مبانى عصر المماليك البحرية احجار أكبر من هذا ، وتطلق وثائق عصر المماليك على الاحجار ذات الحجم الصغير حجر فص نحيت ، وهو نوع من الحجر المهذب تتالف مداميكه من لونين أبيض وأحمر غالبا (عبد اللطيف ابراهيم : وثيقة قراقجا الحسنى ص ٢٢٣ حاشية ٦) .

غير أن الاجر استعمل ايضا فى عمائر ذلك العصر ولكن على نطاق ضيق ، وخاصة ببعض الاقبية والقباب والمآذن وكسيت بعد ذلك بالملاط .

وقد استعملت المون التى يغلب عليها الجبس فى لصق الاحجار ، وان كان يضاف اليها نسبه من الرماد حتى تزداد تماسكا ٠

العمود الاســلامى :

هو الدعامة الاساسية التى يرتكز عليها سقف المبنى المراد انشاؤه ، وقد استعمله المعمار فىالمساجد الجامعة والنظام الجامع بينهوبين نظام المدارس وذلك فى تقسيم الاروقة والايوانات الى بوائك وهذه الاعمدة ذات طرزمختلفة اذ يتكون العمود عادة من ثلاثة اجزاء،قاعدة،وبدن،وتاج يعلوه (طبان) وهو قطعة خشبية تعتبر وسادة ترتكز عليها رجل العقد،وتركب الاجزاءالسابقة، متتابعة فوق بعض ، وتكون شكل العمود النهائى ، وهذا يتاتى بوضع قطع خشبية فى مواضع التقاء البدن بالقاعدة والتاج ثم يصب الرصاص السائل فيؤدى هذا الى تحلل اجزاء من الخشب وتماسك ما تبقى منه مع الرصاص ثم يوضع حزام منالنحاس فى مواضع التقاء الكتل الثلاثة السابقة .

والمادة المستعملة فى صنع الاعمدة هى الرخام فى الغالب وان كانت تستعمل مواد اخرى مثل الحجارة الجيرية او الجرانيت وفى بعض الاحيان المرمر ٠

وترتكز قاعدة العمود على مكعب من الحجر او الرخام ، وقاعدة العمود الاسلامى غالبا ما تكون على شكل ناقوس مقلوب او شكل رمانى ، اما البدن فغالبا على شكل اسطوانى وان كانت له اشكال اخرى مثمنة الشكل تكسوه زخارف نباتية مثلما نجد فى مسجد سلطان شاه قبسل (٩٠٠ هـ ــ ١٤٩٦ م (بغطى العدة) وهى ميزة امتازت بها الاعمدة فى عصر قايتباى ٠

اما تيجان هذه الاعمدة فهى ذات نماذج مختلفة يغلب عليها طابع الزخرفة النباتية المحورة وغالبا ما كانت تجلب من مبان قديمة (شكل ٣ و ٥٤ ، ٩٩ و ١٠٠) ٠

ولكن بعد ان تمرس المعمار ونضجت تجاربه ، ابتكر لنا تيجانا ذات طابع اسلامى بحت واستعمل فيها المقرنصات كما استعمل تيجانا على شكل رمانى او بصلى ٠

تزيين السقوف :

هذا وقد اعتنى المعمار بسقوف المبانى التى انشأها فجعلها متنوعة فمنها الخشبى المسطح وهو الشائع ، ومنها ذو الاقبية الحجرية والقرميدية ٠

فالسقوف الخشبية المسطحة وهى فى الغالب ذات مستويان احدهما يعلو الاخر ، والعلوى وهو ذو الصفة البنائية فى تحمل ضغط البناء ، ويتكون من كتل خشبية ضخمة،اما السفلىوهو الذى نراه فقد اهتم بهالمعمار منالناحية

الفنية الجمالية ، فاشتغل بزخرفته امهر الفنانيين والصناع ، وقسم الى مناطق مستطيلة تحيط بها مربعات صغيرة ، او قصع مقعرة مستديرة ، وكل هذه المساحات مزخرفة بالزخارف النباتية المحورة (ارابسك) مموهه بالذهب واللازورد ٠

اما السقوف الحجرية والقرميدية فهى على شكل اقبية متنوعة منها النصف دائرى والمدبب والمتقاطع والمروحى ، وكل له استعماله فى مكانه الخاص به أما القبو المدبب والنصف دائرىفقد استغله المعمار فى تغطية الايوانات والدهاليز المستطيلة أما الاقبية المتقاطعة والمروحية فنجد المعمار يستغلهما فى تغطية الدركاوات المربعة أو القريبة من هذا الشكل .

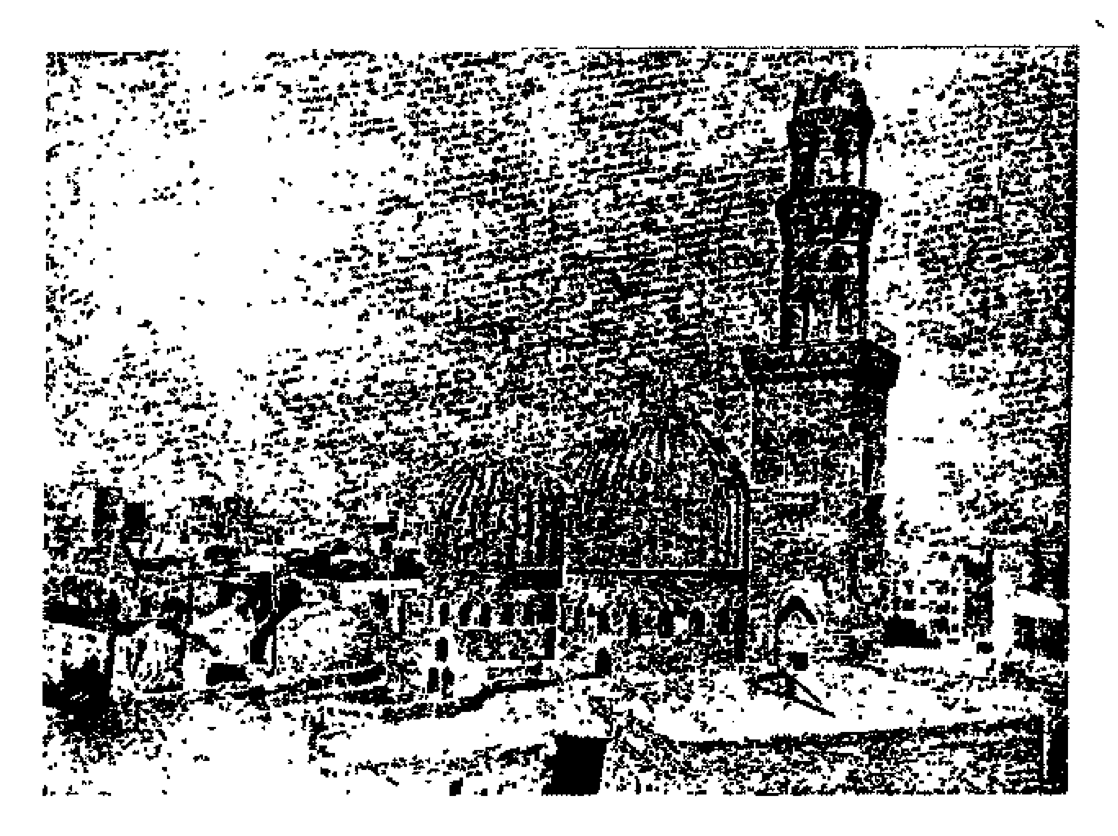
وقد كثر استعمال الاقبية فى مبانى القاهرة على نطاق واسع منذبداية القرن العاشر الهجرى (١٦ م) وذلك لقلة الاخشاب الواردة فى الخارج ، فاتجه المعمار الى المواد المحلية واستغلها احسن استغلال ٠

تزيين الواجهات :

وقد اعتنى المعمار بواجهات المبانى ، ونظرة واحدة لاثار القاهرة تدل على صدق هذه العبارة ، وهذه العناية بدأت منذ العصر الفاطمى وذلك فى مسجد الاقمر (بالنحاسين) (شكل ١١) والصالح طلائع (بباب زويلة) ، ولكن هذا الاهتمام نضج فى العصر المملوكى بشقيه ، ويتجلى هذا فىالتجاويف العمودية التى تفتح فيها النوافذ التى يعلوها القمريات وتتوج هذه التجاويف عادة بعنصر زخرفى معمارى من المقرنصات (وهى عبارة عن حنيات صغيرة استعملت فى كثير من العمائر الاسلامية واكسبتها منظرا رائعا) وقد ازداد المعمار فى زينة الواجهات بتتابع مداميك (صفوف) من الحجر ذات لون ابيض واصفر أو أصفر واحمر ، واحيانا يلبس الحجر بالرخام الاسود ، ويطلق على هذا النظام (النظام الابلق) ٠ وقد تاثرت بهذا النظام عدة مبانى بمدينة البندقية ونحن نعرف الصلات التجارية الوثيقة التى كانت ترتبط بها البندقية بالسلطنة المملوكية ٠

واعتنى المعمار بالمداخل وجعلها تحتل مكانا بارزا فى الواجهة ، فقد جعله فى دخلة عميقة على جانبية مصطبتان من الحجر ، وتوج الدخلة بعقد مفصص غالبا فى أركانه حنيات صغيرة تعتمد عليها طاقية العقد ، هذا وقد أكسب المعمار المدخل هيئة اكبر من هيئة الواجهة ، فنرى جدرانه مرتفعة عنها : ونرى مثل هذا فى مدرسة المنصور قلاوون (بالنحاسين) (شكل ٢٥) ومسجد المؤيد شيخ (بباب زويلة) كما يوجد بعض مداخل لمساجد ومدارس

١



شكل ٥١ ــ مدرسة سلار و سنجر الجاولى ــ القباب والمئذنة ــ
٧٠٣ هـ / ١٣٠٤ م

يصعد لها بسلم حجرى يوصل الى بسطة متسعة تتقدم المدخل ، كما اهتم المعمار ببعض المساجد الكبيرة وجعل لها اكثر من مدخل ، ونرى هذا بمسجد الظاهر بيبرس (بالظاهر) (شكل ١٢) ومسجد الناصر محمد (بالقلعة) ومسجد المؤيد (باب زويلة) .

ولم يترك المعمار قمم الواجهات خالية بل نراه يزينها بشرافات متنوعة ، منها ذات الهيئة المسننة ومنها على شكل الورقة النباتية الثلاثية ومنها ما هو على شكل ورقة نباتية مركبة (شكل ٢٥ و ٥٢ و ٥٣ و ٥٤) .

المآذن :

ومن الوسائل التى ساعدت على ابراز الواجهات اتخاذ المئذنة فى طرف منها ، بحيث يكون للمسجد او للمدرسة مئذنة فى ركن او مئذنتان فى ركنين من اركانهما .

هذا وتمتاز المآذن المملوكية برشاقتها وتناسب اجزائها ، وهي تتكون من قاعـــدة مربعة مرتفعـة وذلك فى مـــآذن كـل من مدرســـة المنصـــور قلاوون (بالنحاسين) ومدرسة سنجر الجاولي (بشارع ما راسينا) ومئذنة قوصون (بالقرافة الصغرى) ، ولكن نرى بعد ذلك ان هذه القاعدة المربعة لا يتعدى ارتفاعها مقدار مدخل السلم المؤدى لها (شكل ٢٥ و ٥١ و ٥٥) .

أما الادوار التى تعـلو القـاعدة فهى على شـكل مثمن فتحت فيـه مشـترفات (بلكونات) ثم يلى هذا بدن مستدير تحيط به دورة تعتمد على حطات من المقرنصات ، ثم يعلو هذا جوسق يرتكز على اعمدة حجرية او رخامية يحمل الخوذة العلوية للمئذنة ، وهى ذات اشكال مختلفة اما على شكل مبخرة أو قلة وهو النظام السائد (شكل ٥٢ و ٥٣ و ١٠٩ و ١١٤ و ١١٧) .

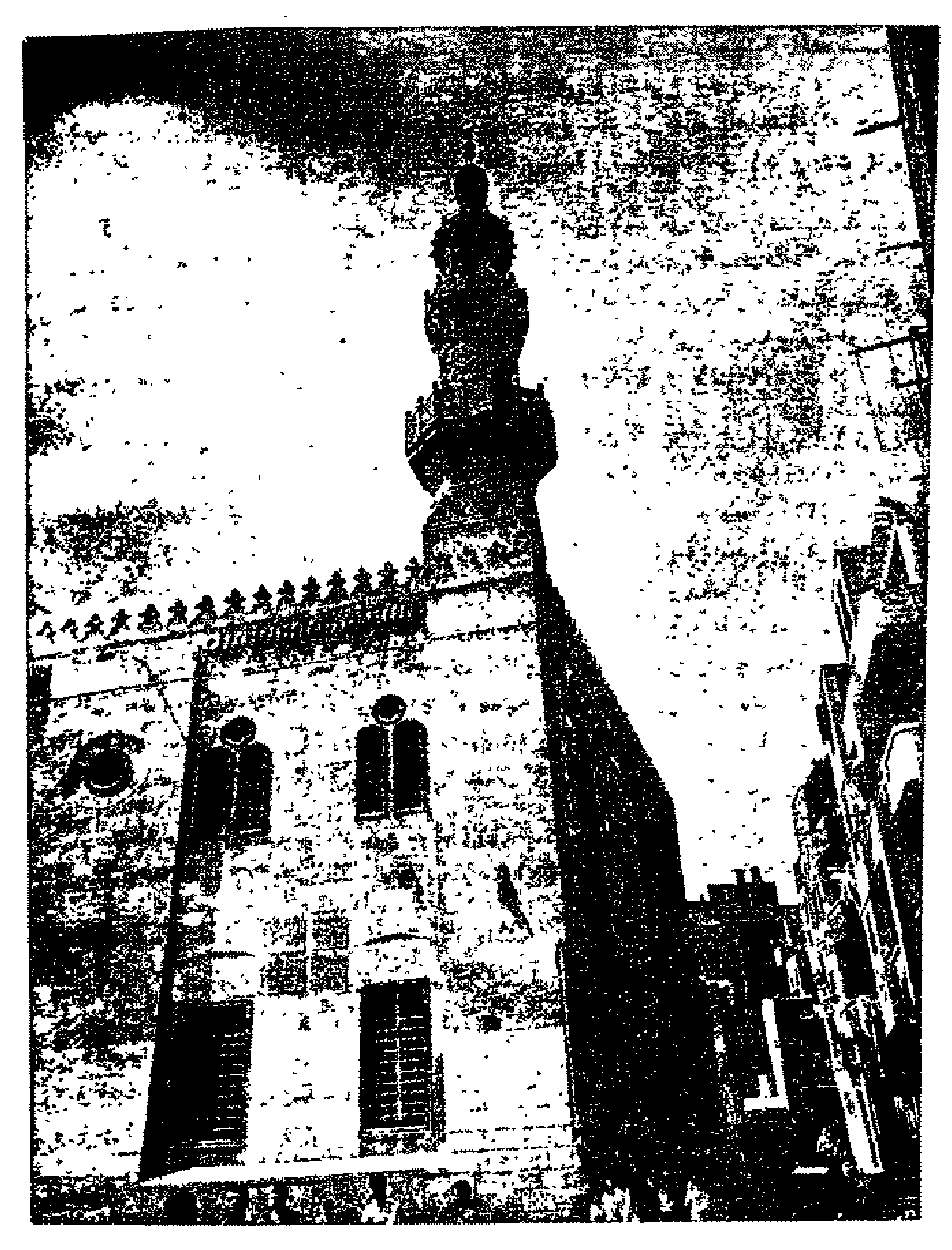
وقد ظهرت منذ النصف الثانى من القرن الثامن الهجرى (١٤ م) (زكى حسن : فنون الاسلام ص ١٤٦ ــ ٥٨) مآذن ذات رؤوس مزدوجة وشاعت منذ نهاية القرن التاسع وبداية العاشر ، ومن امثلتها مئذنتا مدرستى قانى باى الرماح (بالمنشية) و (الناصرية) ، ومئذنة الغورى (بالجامع الازهر) هذا وقد امتازت هذه المئذنة الاخيرة بوجود سلم مزدوج بين دورتها الثانية والثالثة وهى ليست الوحيدة فى ذلك فنجد قبلها مئذنة مدرسة ازبك اليوسفى ٩٠٠ هـ ــ ١٤٩٤ : ١٤٩٥ م (بالخضيرى) ويوجد مثل آخر ولكنه متأخر يرجع الى بداية العصر العثمانى وهو فى مئذنة مدرسة خاير بك وقد بنيت هذه المئذنة على الارجح فى الربع الثالث من القرن العاشر الهجرى (١٦ م) وهذا السلم من الدورة الاولى الثانية (شكل ١٠٩ و ١١٩) .

هذا ووجود السلم المزودج بهذه المآذن يعتبر حيلة معمارية اراد المهندس أن يستعرض فيها ما وصل اليه فن المعمار من الاتقان فى الناحية البنائية .

القبـــــاب :

والقباب من العناصر التى اهتم بها المعمار وقد اقامها فوق الاضرحة والمدافن او بأعلى المحراب وعلى جانبى البلاطة التى تلى المحراب مباشرة وفى بعض الاحيان جعلها تغطى الدركاوات ، والقباب لها اشكال مختلفة منها النصف كرى والبصلى والمدبب اما سطحها الخارجى فكان بسيطا اما املس ذات تضليعات مستقيمة او منحنية .

وقد بدأ الاهتمام بزينة القباب منذ العصر المملوكى الاول ولكن هذا لا يعدو الرقبة من الخارج ولا يتعداها الى السطح ، ونرى مثل ذلك فى قبة مدرسة سنقر السعدى (حسن صدقه) ٧١٥ : ٧٢١ هـ ٣١٥ ــ ١٣٢١ م (بالمضفر) ، لكن



شكل ٥٢ ـــ مسجد الأشرف قايتباى بقلعة الكبش ـــ
٨٨٠ هـ / ١٤٧٥ م

فى العصر المملوكى الثانى بدأت الزخارف تكسو سطح القبة كلها ، ونرى مثل ذلك فى قبة مدفن السلطان برسباى ٨٣٥ هـ ــ ١٤٣٢ م (بالصحرا) ويغلب عليها الطابع التجريدى مثل قبة مدرسة قايتباى ، اما فى قبة المدرسة الجوهرية قبل ٨٤٤ هـ ــ ١٤٤٠ م (بالازهر) نجد ان زخارف تلك القبة غاية فى الحيوية اذ تتكون من أوراق ثلاثية مفرغة الوسط يربطها ببعض فرع نباتى متعرج وتشبها فى ذلك القبة الشرقية بمدفن عبد الله المتوفى حوالى ٨٧٩ هـ ، ١٤٧٤ م (بقرافة قايتباى) ، وهذه الزخارف وان بدت بسيطة الا اننا نراها بعد ذلك نضجت واصبحت اكثر غنى،ونجد هذا فى كل من قبة العادل طومان باى ٩٠٦ هـ ــ ١٥٠١ م (بالعباسية) ، وقبة قانى باى أمير اخور ٩٠٨ هـ ــ ١٥٠٣ م (بالمنشية) ، وهذه القباب تمتاز بانتشار الزخارف النباتية ذات التهشيرات على سطح القبة مع وجود اشرطة متداخلة تقسم سطحها الى مناطق على شكل بخاريات ، ومن أجمل وأروع القباب ذات الزخارف النباتية المركبة قبة مدفن مدرسة خاير بك سنة ٩٠٨ هـ ــ ١٥٠٢ م (بباب الوزير) (شكل ١١٩) اذ نرى زخارف نباتية منتشرة على سطح القبة مع وجود شريط به جدلات على شكل القلب : ويقسم هذا الشريط سطحها الى (بخاريات) باركانها الجدلات التى ذكرناها ، ولم يقتصر الامر على الزخارف النباتية أو الهندسية بل نجد زخارف حجرية على شكل دالات ونجد هذا فى كل من خانقاه فرج بين برقوق ٨٠٣ : ٨١٣ هـ (بالصحرا) وقبة مسجد المؤيد ٨١٨ ــ ٨٢٣ هـ (بباب زويلة) (شكل ٥٣ و ٥٥) .

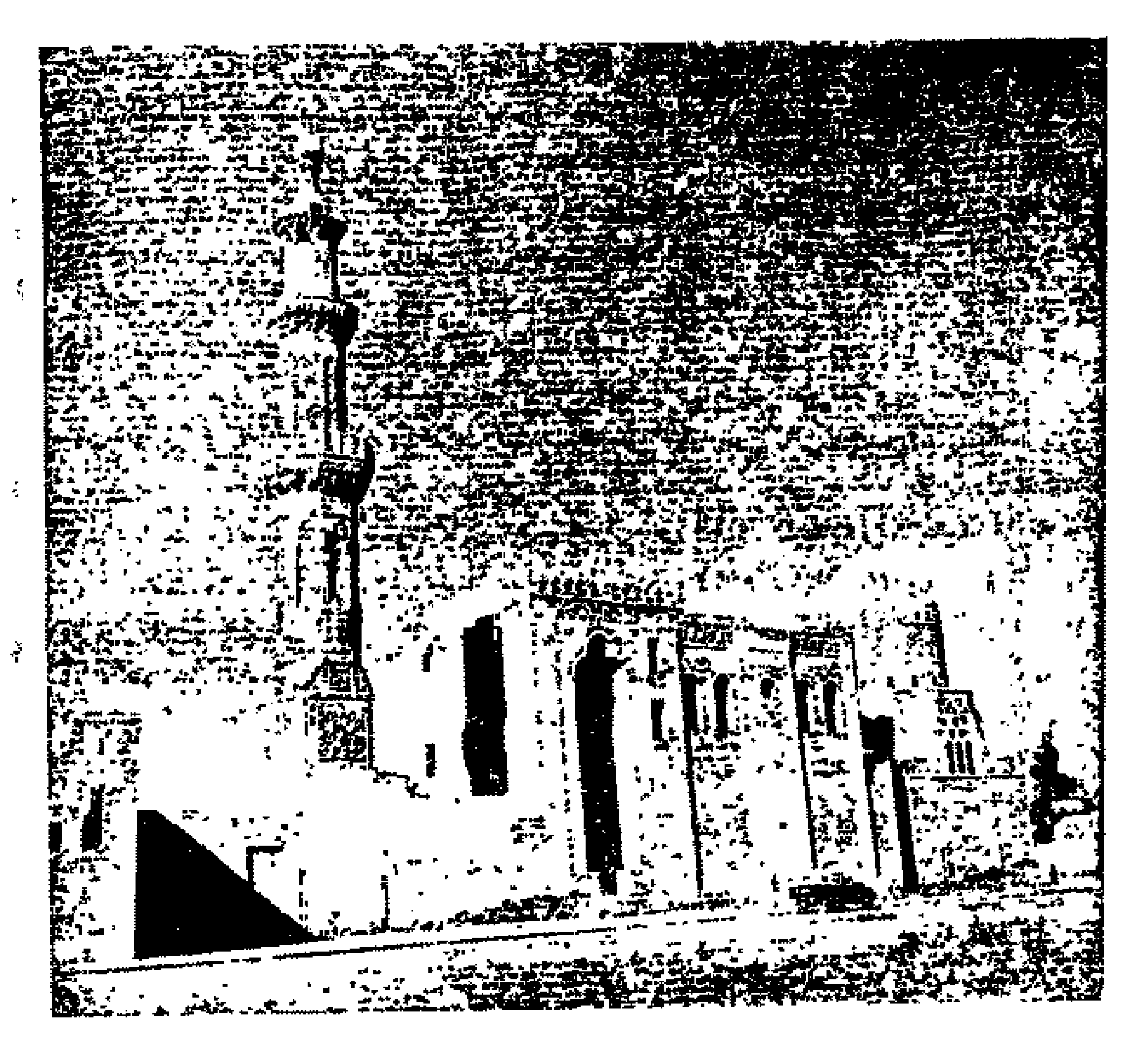
زخارف التوريق :

ولم يترك المعمار المبانى التى شيدها دون الاعتناء بها فنراه زينها زينه تنم عن ذوق سليممرتقى ، واهتم بداخل البناء مثل خارجة تماما ، وانتقى الزخارف واهتم بنوعيتها ، فنرى غالبية الزخارف أما هندسية أو نباتية محورة ، وهذه الاخيرة هى التى ميزت الفن الاسلامى عن غيره من الفنون اذا اطلق عليها الاوربيون اسم ارابسك Arabesque وهى زخرفة نباتية اصبغ عليها الفنان من شخصيته حتى اكسبها طابعا جديدا لم يكن لها من قبل .

اما الوحدات الهندسية فقد استعمل منها الكثير واضاف اليها عناصر جديدة تتجلى فى المنحوتات التى على جوانب المحاريب وبالوجهات (شكل ٣١) .

الخط ودوره فى العمارة :

ولم يكتف المعمار بتزيين مبانيه بالوحدات النباتية والهندسية ، بل اضاف عنصرا هاما لعب دورا رئيسيا فىالفن الاسلامى عامة ، الا وهو الخط العربى ، وتبين آثار مدينة القاهرة المراحل التى تطور فيها هذا الخط ، فمنذ العصر الفاطمى وما قبله استغل الخط الكوفى ثمطرأ عليه تطور وأصبحت تنتهى حروفه



شكل ٥٣ — مدرسة اينال بالصحراء — ٨٦٠ هـ / ١٤٥٦ م

بأوراق نباتية او تكتب حروفه على ارضية نباتية واصبح يزين كثيرا من العمائر في العصر الفاطمي حتى اصبح عنصرا لا غنى عنه ، وهذا الخط تمتاز حروفه بزواياها القائمة ٠

ومنذ نهاية الدولة الفاطمية ، وبداية الدولة الايوبية بدأ يظهر خط النسخ على جدران العمائر واستعمله المعمار في تزيين كثير من المواضع في المباني ، فنجده مثلا على عضادتي المداخل ، وباعلى الواجهات العمومية ، وباعلى واجهات الصحون المكشوفة بالمدارس وحول رقاب القباب من الداخل والخارج وبقطبها الداخلي ، وحول ابدان المآذن ، هذا بالاضافة الى ما يعلو الابواب والمحاريب وجدران المدافن والاسبلة ٠

وقد حفرت هذه الخطوط دخل افاريز غائرة عن مستوى الحائط ، تفصل بين اجزاء النص الواحد فواصل متنوعة منها ما هو على شكل جامات مستديرة او مفصصة زين داخلها بزخارف نباتية رائعة ، او فواصل مستطيلة مدببة الحواف ، وقد امتاز هذا الخط بالليونة فى حروفه ، وهذا لا يتاتى الا بعد نضج فنى كبير خاصة وان المادة ، وهى هنا حجرية صلبة تتحكم فى الشىء المنفذ ، فانتشر اولا الخط الكوفى على العمائر ثم من بعده الخط النسخى الذى يتطلب جهدا اكبر فى التنفيذ (شكل ٦٤) هذا الى جانب خط الثلث الذى اشتق من النسخ .

وقد ظهر الى جانب الخط النسخى فى تزين العمائر خط آخر اطلق عليه الكوفى المربع ، ولكنه لم يحتل مكانة الخط الخط النسخ من ناحية الانتشار فى اكثر من مكان فى المبنى الواحد ، بل نراه فى اماكن محدودة داخل مناطق مربعة او مستطيلة او دائرية ، وقد بدا استعمال هذا الخط منذ بداية دولة المماليك البحرية ، وذلك بوزرة رخامية بمدفن زين الدين ابو المحاسن يوسف ٦٩٧ هـ ــ ١٢٩٨ م (بشارع القادرية) وبمدخل مدرسة السلطان حسن ٧٥٧ هـ ــ ٧٦٤ هـ ١٣٥٦ م ١٣٦٢ م ــ (بميدان صلاح الدين) واستعمل هذا الخط فى دولة المماليك البرجية وذلك بمدخل مسجد المؤيد شيخ ٨١٨ هـ ــ ٨٢٣ هـ (١٤١٥ : ١٤٢٠ م) « بباب زويلة » ، وبمدخل مسجد فيروز الساقى ٨٣٠ هـ ــ ١٤٢٦ـ١٤٢٧ م (بدرب سعادة) .

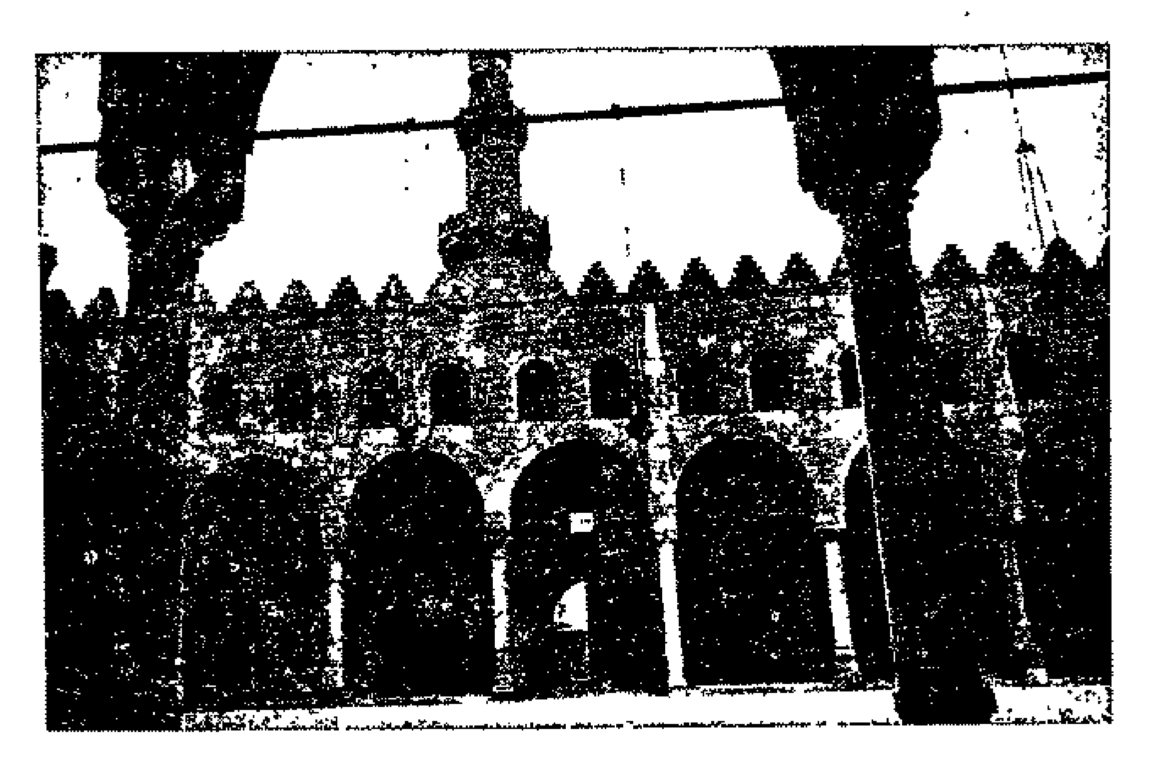
المباني الدينية :

نظام المساجد الجامعة :

فنرى من ناحية التخطيط العام للابنية الدينية أن نظام المساجد الجامعة ما زال متبعا وهذا الطراز يتكون من صحن أوسط مكشوفتحيط به أربعةأروقة اعمقها رواق القبلة ، وتقسم هذه الاروقة الى بلاطات بواسطة بوائك تعتمد على اعمدة او دعائم ، ونرى هذا الطراز متبعا فى العصر المملوكى البحرى ، فى مسجد السلطان الظاهر بيبرس ٦٦٥ هـ ــ ١٢٦٦ : ١٢٦٩ م (بالضاهر) ومسجد الامير الماس الحاجب ٧٣٠ هـ ــ ١٣٢٩ : ١٣٣٠ م (بالحلمية القديمة) ومسجد الناصر محمد ٧٣٥ هـ ــ ١٣٣٥ م (بالقلعة) (شكل ٥٤) والطنبغا الماردانى ٧٣٩ ــ ٧٤٠ هـ ــ ١٣٤٦ : ١٣٤٧ م (بالتبانة) (شكل ١١٧) ومسجد اق سنقر الناصرى ٧٤٧ : ٧٤٨ هـ ــ ١٣٤٦ : ١٣٤٧ م (باب الوزير) ومسجد منجك اليوسفى ٧٥٠ هـ ــ ١٣٤٩ م (بباب الوداع) .

وقد ظل نظام المساجد الجامعة متبعا الى جانبانظمة اخرى طوال عصر دولة المماليك البحرية ، ولكن اضيف اليه كتلة معمارية جديدة وهىمدفن المنشىء .

وقد استمر نظام المساجد الجامعة فى عصر دولة المماليك البرجية بل طوده



شكل ٥٤ ــ مسجد الناصر محمد بالقلعة ــ رواق المدخل
٧٣٥ هـ / ١٣٣٥ م

المعمار وادخل عليه كثيرا من النظم السائدة فى ذلك العصر،ومن الامثلة التى تسير على هذا النظام السابق مسجد السلطان المؤيد شيخ ٨١٨ : ٨٢٣ هـ ــ ١٤١٥ : ١٤٢٠ م (بباب زويلة) ومسجدا القاضى يحى زين الدين ٨٥٢ ، ٨٥٣ هـ ــ ١٤٤٨ : ١٤٤٩ م (ببولاق) ٨٥٦ ــ ١٤٥٢ م (بالحبانية) ، ومسجد بدر الدين الونائى ، منتصف القرن التاسع الهجرى (١٥ م) بشارع (القبر الطويل) ٠

وقد الحق ببعض الامثلة السابقة مدافن للمنشئين مثل مسجد السلطان المؤيد ، ومسجد بدر الدين الونائى ٠

نظام المدارس :

وقد ظهر الى جانب نظام المساجد الجامعة نظام آخر مختلف عنه فى الشكل والجوهر ، وهو نظام المدارس ذات الايونات المتعامدة على صحن اوسط مكشوف وان كان هذا النظام لم يبدأ هكذا بل كان فى اول الامر عبارة عن صحن أوسط به ايوانات متقابلان ، وذلك فى حالة استخدام المدرسة لمذهبين ، ونجد هذا فى المدرسة الكاملية ٦٢٢ هـ : ١٢٢٥ م (بالنحاسين) ثم نجد اربعة ايوانات ، ولكن ليست متعامدة ، بل نجد كل ايوانين متعامدين على صحن

منفصل عن الآخر وذلك في المدرسة الصالحية ٦٤١ : ٦٤٨ هـ ـ ١٢٤٣ ، ١٢٥٠ م (بالنحاسين) .

وأول مثل وصل الينا متكاملا نرى فيه اربعة ايوانات متعامدة على صحن اوسط هو مدرسة السلطان المنصور قلاوون سنة ٦٨٤ هـ ـ ١٢٨٥ م (بالنحاسين) .

ومن اشهر المدارس في العصر المملوكي البحري مدرسة الناصر محمد ٦٩٥ : ٧٠٣ هـ ١٢٩٥ : ١٣٠٤ م (بالنحاسين) ومدرسة آل ملك الجوكندار ٧١٩ هـ ـ ١٣١٩ م (باب الغلام) ومدرسة صرغتمش ٧٥٧ هـ ـ ١٣٥٦ م (بالخضيري) ومدرسة السلطان حسن ٧٥٧ : ٧٦٤ هـ ـ ١٣٥٦ : ١٣٦٢ م (بميدان صلاح الدين) (شكل ٣٦) ، ومدرسة أم السلطان شعبان ٧٧٠ هـ ـ ١٣٦٩ (بالتبانة) ومدرسة الجاي اليوسفي ٧٧٤ هـ ـ ١٣٧٣ م (بسوق السلاح) .

وقد اضيف للمدارس منذ نشأتها بالقاهرة ضريح للمنشيء ونرى ذلك في العصر الايوبي في مدرسة الصالح نجم الدين ايوب ٦٤١ : ٦٤٨ هـ ـ ١٢٤٣ : ١٢٥٠ م (بالنحاسين) وسارت المدارس على هذا المنوال خلال العصر المملوكي بشقيه .

وتمتاز مدارس العصر المملوكي البحري بالضخامة والاتساع في البناء والمساحة وعمق ايوان القبلة وكبر مساحته خاصة في ضلعية الطوليين ، واتساع مساحة الصحن المكشوف اتساعا عظيما ، ووجود ميضاه في وسطه . (شكل ٣٦) .

وقد الحق بالمدارس بالاضافة الى الاضرحة ، وحدتان معماريتان على جانب كبير من الاهمية في الحياة العامة ، الا وهما السبيل والكتاب ، وكان الكتاب يعلو السبيل وان كنا لا نجد مثل هذا بمدرسة أم السلطان شعبان (بالتبانة) ومسجد قجماس الاسحاقي (بالدرب الاحمر) ومدرسة خاير بك (بباب الوزير) (شكل ١١٩) .

وبداية الحاق الاسبلة بالمدارس بدأت منذ عصر الناصر محمد بن قلاوون ، اذ الحق سبيلا بالواجهة الشرقية بمدرسة والده المنصور قلاوون وذلك في سنة ٧٢٦ هـ ـ ١٣٢٦ م ومنذ ذلك الوقت اخذت في الانتشار والحقت بكثير من الابنية الدينية .

هذا وقد استمر نظام المدارس ذات الايوانات المتعامدة على صحن أوسط خلال العصر الجركسي ايضا وان كان المعمار قد بدأ يناسب بين أجزاء المدرسة فأصبحت صغيرة ، وأكثر رشاقة عن ذي قبل ، وصغر حجم الصحن ، وأمكن

تغطيته بسقف خشبي مسطح يتوسطه شخشيخة وهو الشائع وان كان يوجد امثله تشذ فى ذلك مثل مدرسة خاير بك (بباب الوزير) حيث نجد قبوا مروحيا يتوسطه مثمن يعلوه شخشيخة ايضا (شكل ١١٨) .

وبالتالى اختلفت النسقية التى كانت تتوسط فى حالته المكشوفة ، واصبح يدخل لها من باب جانبى بالصحن .

هذا ومن أشهر مدارس العصر البرجى التى بنيت حسب نظام الاربعة ايوانات مدرسة الاشرف قايتباى ٨٧٧ ، ٨٧٩ هـ ــ ١٤٧٢ : ١٤٧٤ م (بالصحرا) ومدرسته ايضا بقلعة الكبش ٨٨٠ هـ ــ ١٤٧٥ م : ومدرسة الامير ازبك اليوسفى ٩٠٠ هـ ــ ١٤٩٤ : ١٤٩٥ م(بالخضيرى) ، ومدرسة السلطان الغورى ٩٠٩ ــ ٩١٠ هـ ــ ١٥٠٤ ــ ١٥٠٥ م (الغورية) (شكل ٣٠و٣١)

ولم يكتف المعمار ببناء نظام المدارس ذى الاربع ايوانات متعامدة على صحن أوسط بل نراه يصمم طرازا آخر ذا ايوانين ، وهذا الطراز يعتبر رجعة للسنة القديمة التى نراها فى المدرسة الكاملية (دار الحديث الكاملية) ٦٢٢ هـ ــ ١٢٢٥ م (بالنحاسين) .

ونجد هذا النظام فى العصر المملوكى البحرى فى كل من مسجد احمد كوهيه ٧١٠ هـ ــ ١٣١٠ م (بالركبية) وجامع شرف الدين ٧١٧ : ٧٣٨ هـ ــ ١٣١٧ : ١٣٣٧ م (شارع الازهر) .

واستمر نظام الايوانين فى عصر المماليك الجراكسة ، ونراه فى مدرسة اينال اليوسفى ٧٩٤ : ٧٩٥ هـ ــ ١٣٩٢ : ١٣٩٣ م (بالمغربلين) والمدرسة المحمودية ٧٩٧ هـ ــ ١٣٩٥ م (الخيامية) .

وهذه العمائر نجد بها مميزات العمارة فى العصر الجركسى من حيث تناسب اجزاء المبنى الواحد بعضه مع بعض ، وصغر حجم الصحن ، وتغطيته بسقف خشبى مسطح يتوسطه (شخشيخة) .

ولم يكتف المعمار بانشاء عمائر دينية ذات ايوانان بل نراه يقيم مبانى ذات ايوان واحد ونرى مثل هذا النظام بمدرسة قطلوبغا الذهبى ٧٤٨ هـ ــ ١٣٤٧ م (بشارع سوق السلاح) ومسجد ايتمش البجاسى ٧٨٥ هـ ــ ١٣٨٣ م (بباب بالوزير)

النظام الجامع بين والمساجد الجامعة :

وقد ابتكر المعمار نظاما يجمع بين نظام المساجد الجامعة ذات الاروقة ونظام المدارس ذات الايوانات الاربعة المتعامدة على صحن اوسط ، الا اننا نرى أن هذا النظام اغلب عناصره من نظام المدارس ، وما اضافة المعمار من نظام المساجد

الجامعة هو تقسيم الايوانات بواسطة بوائك ، وقد أضيف الى هذا النظام جميع العناصر التى تضاف الى المدارس من مدافن وأسبلة وكتاتيب ٠

ونجد بداية هذا النظام فى مدرسة السلطان المنصور قلاوون ٦٨٣ : ٦٨٤ هـ ــ ١٢٨٤ : ١٢٨٥ م (بالنحاسين) وذلك بايوان القبلة ٠

وقد ظهر هذا النظام بعد ذلك فى مسجد احمد المهمندار ٧٢٥ هـ ــ ١٣٢٤ : ١٣٢٥ م (بالدرب الاحمر) وبمسجد اصلم السلحدار ٧٤٥ ، ٧٤٦ هـ ــ ١٣٤٤ : ١٣٥٤ م (بزرع النوى) ونجد أن هذا النظام قد اتضحت صفاته وكمل نضجه فى مسجد وخانقاه الامير شيخو ٧٥٠ هـ ــ ١٣٤٩م ، ٧٥٦ هـ ــ ١٣٥٥ م (بالصليبة)

وقد استمر هذا النظام خلال العصر المملوكى البرجى فى كل من مسجد السلطان الظاهر برقوق ٧٨٦ : هـ ــ ١٣٨٤ : ١٣٨٦ م (بالنحاسين) وخانقاه ابنة الناصر فرج ٨٠٣ : ٨١٣ هـ ــ ١٤٠٠ : ١٤١١ م (الصحرا) وبمسجد برسباى ٨٣٥ هـ ــ ١٤٣٢ م (بالصحرا) ؛ ومدرسة جانم البهلوان ٨٨٣ هـ ــ ١٤٧٨ م (بالسروجية) ومدرسة ابو بكر مزهر ٨٨٤هـ ــ ١٤٧٩ ، ١٤٨٠ م (ببرجوان)

الخانقــاوات :

وقد اهتم المعمار ببناء الخانقاوات والاربطة ، وقد انشئت هذه المبانى من اجل طائفة الصوفية المنقطعين للعبادة ، واوقفت اوقاف واعيان للصرف عليها وعلى من فيها ٠

ومن الخانقاوات الشهيرة فى العصر المملوكى البحرى خانقاه بيبرس الجاشنكير ٧٠٦ : ٧٠٩هـ ــ ١٣٠٦ : ١٣١٠ (بالدرب الاصفر) وخانقاه الامير شيخو ٧٥٦ هـ ــ ١٣٥٥ م (بالصليبة) ٠

واستمر نظام الخانقاوات فىعصر المماليك البرجية ومن اشهر الخانقاوات فيه خانقاه فرج بن برقوق ٨٠٣ : ٨١٣ هـ ــ ١٤٠٠ : ١٤١٠ م (بالصحرا) (شكل٥٥) وخانقاه الاشرف برسباى ٨٣٥ هـ ــ ١٣٤٢ م (الصحرا)وخانقاه الاشرف اينال ٨٥٥ : ٨٦٠ هـ ــ ١٤٥١ : ١٤٥٦ م (الصحرا) (شكل ٥٣) .

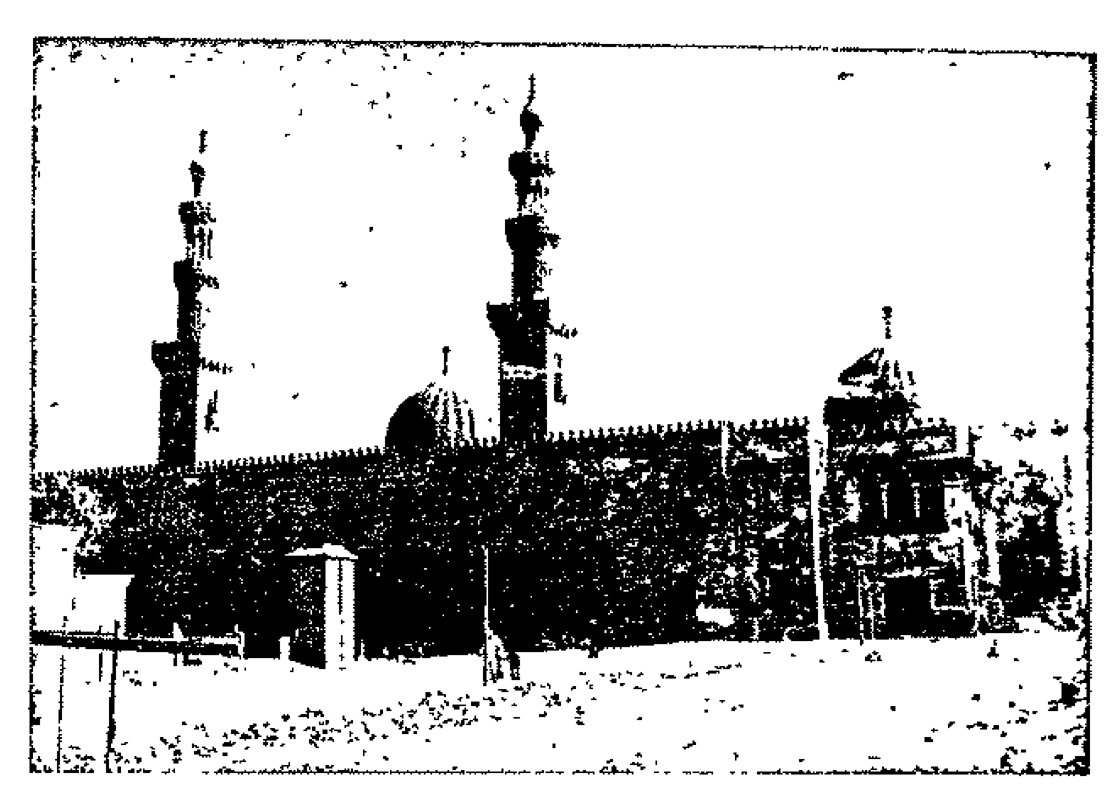
المنشآت المدنية :

القصور :

واذا كان المعمار قد اهتم بالمنشآت الدينية ونوع فى تصميمها واعتنى بها فلم ينس المنشآت المدنية التى تعتبر عنصر هام فى مجال المعمار الاسلامى ، فاقام

القصور والدور لسكن الامراء والسلاطين ، الا ان ما وصلنا منها قليل يعد على اصابع اليد الواحدة وذلك لتهدمها واندثارها بفعل الزمن او بالاعتداء عليها بفعل الانسان ذاته ٠

ومن القصور المملوكية التي مازالت بقاياها موجودة للآن قصر الامير الين آق ٦٩٣ هـ ــ ١٢٩٣ م (باب الوزير) وقصر الامير قوصون (يشبك) حوالى



شكل ٥٥ ــ خانقاه الناصر فرج بن برقوق بالصحراء ٨١٣ هـ / ١٤١١ م

٧٣٨ هـ ــ ١٣٣٧ م (خلف مدرسة السلطان حسن) . وقصر الامير بشتاك ٧٣٥ : ٧٤٠ هـ ــ ١٣٣٤ ــ ١٣٣٩ م (بين القصرين) (شكل ٥٦) .

ومقعد الامير ماماى ٩٠١ ــ ١٤٩٦ م (بيت القاضى) (شكل ٥٧) وبقايا قصر الغورى (الصليبة) .

الواجهات : « المشربيات » :

والناظر لواجهات تلك القصور المتبقية والمحتفظة بكيانها يتبين ان المعمار لم يعتنى بها مثلما فعل فى المبانى الدينية ، ولكنه فكر فى طريقة أخرى يزين بها تلك

الواجهات بوضع مشربيات بها ، وان كانت هذه المشربيات تخرج عن فن المعمار الى القائمين بفنون النجارة الا ان القائمين بهذه الاعمال لايفعلون شيء الابعد مشورة المهندسين ، فهم الذين يحددون مكان تلك المشربيات واتساعها بتلك الواجهات ، وهذه المشربيات تتكون من احجبة خشبية مجمعة من قطع صغيرة من خشب الخرط ، وهذه الظاهرة امتازت بها بيوت وقصور القاهرة منذ ذلك العهد (شكل ٥٦ و ١١٩) .

واستعمال هذه المشربيات يخدم ناحيتين ، الاولى هى ان جو القاهرة يميل للحرارة وخاصة فى الصيف ، فهذه المشربيات تقوم بحجب اشعة الشمس وان كانت تسمح بدخول الهواء من خلال فتحاتها التى تشبه (نسيج الدانتيلا) الى حد كبير اما الناحية الثانية فترجع للحياة الاجتماعية التى تحجب المرأة فهذه المشربيات سهلت لها مهمة رؤية ما تريده دون أن يراها احد من خلف هذا الستر .

وهذه المشربيات تحتل مساحات كبيرة من واجهات منازل القاهرة بل انها تبرز عن مستوى الواجهات بمقدار كبير حتى أن المتجول فى المناطق القديمة من القاهرة يرى ان المشربيات فى المنازل المتقابلة تكاد تتلامس ، وهذه المشربيات مكونة بتجميع برامق من الخشب المخروط مكونة باشكال هندسية بديعة ، تتخللها طيقان تفتح من اسفل ، حتى لاتعطى فرصة للجار ان يرى من بداخل المسكن فى حالة فتح الطاقة .

وسبب تسمية المشربية بهذا الاسم يرجع لوضع اوانى الشرب (القلل) بها ومن هنا جاء لها هذا الاسم ، ويوجد رأى آخر يقول ان سبب تسميتها بهذا الاسم جاء من اشراب يشراب مشرئب اى يطل من الشيء ، ومنها جاءت هذه التسمية ، وعلى كل فان المشربيات تعتبر من الظواهر التى امتازت بها دور القاهرة عن غيرها من المدن .

الخانات والوكالات :

والى جانب اهتمام المعمار بالقصور والرباع نراه يهتم ايضا ببناء الخانات والوكالات ونحن نعرف مقدار اهمية هذه المنشات فى حياة مدينة القاهرة .

ومن اهم وكالات القاهرة فى العصر المملوكى بشقية وكالة قوصون قبل ٧٤٢ هـ ـــ ١٣٤١ م (بباب النصر) ووكالتا قايتباى بالأزهر وباب النصر ٨٨٢ هـ ـــ ١٤٧٧ م ٨٨٥ هـ ـــ ١٤٨٠ ، ١٤٨١ ، ووكالة الغورى (النخلة) ٩٠٩ : ٩١٠ هـ ـــ ١٥٠٤ : ١٥٠٥ م (التبليطة) ، وخان الخليلى ٩١٧ هـ ـــ ١٥١٢ م (شكل ٢٨ و ٥٨) ، وخان الزراكشة أوائل القرن العاشر الهجرى (١٦ م) (بالازهر) .

البيمارستانات :

ولم ينس معمار العصر المملوكي ان يصمم ابنية ومنشآت تخدم الاغراض الصحية فأقام البيمارستانات أو المستشفيات لمعالجة جميع الامراض وليست



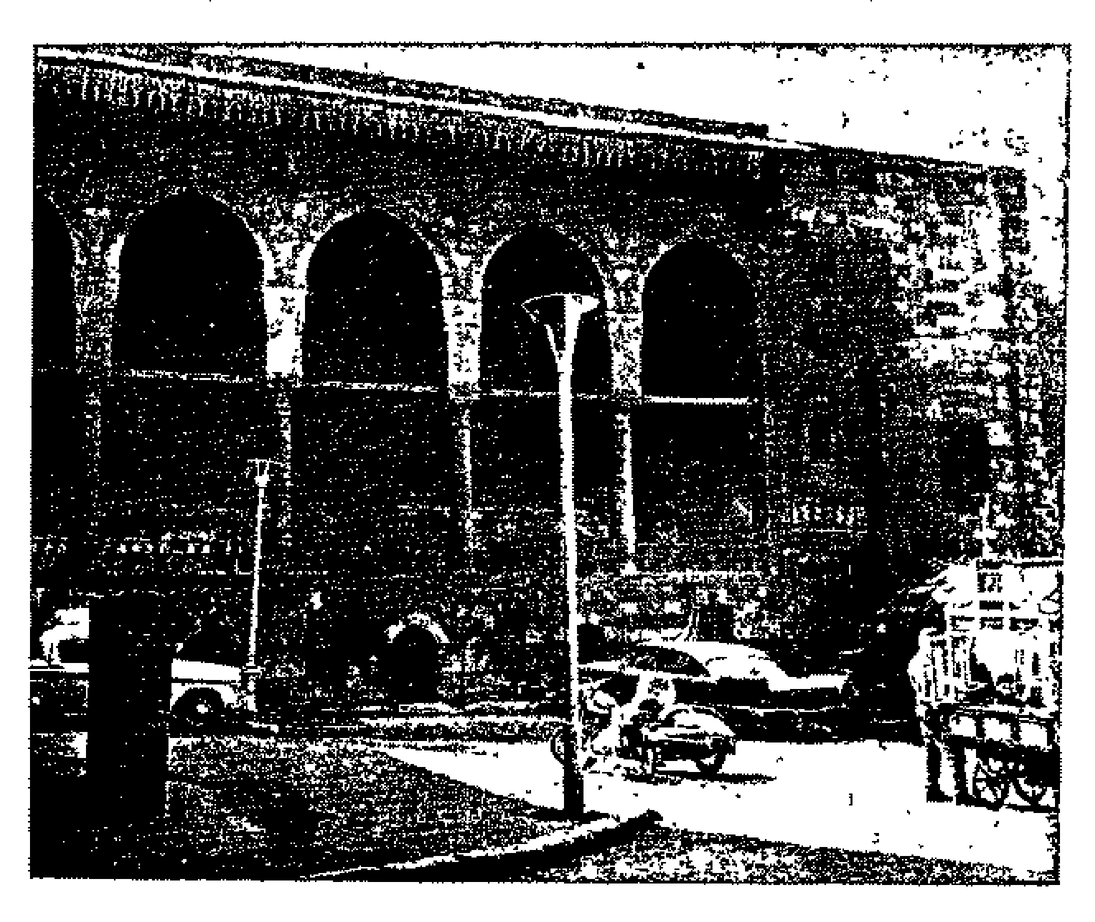
شكل ٥٦ ــ قصر الامير بشتاك ــ الواجهة العمومية ــ بين القصرين
٧٤٠ هـ / ١٣٣٩ م

خاصة بمعالجة الامراض العقلية فقط وقد اقام المعمار بيمارستانات غير ان المتبقى منها لا يعطى عنها فكرة واضحة ·

ومن هـــذه البيمارستانات البيمارستانات المنصورى وقد اندثر اغلبيته (شكل ٢٦) أما بيمارستانات السلطان المؤيد ففى حالة رديئة من الحفظ ولكن بقاياها تعطينا فكرة واضحة عن تكوينها .

الحمامات :

كذلك اهتم المعمار باقامة الحمامات وهى منشآت ذات نفع عظيم وتاثير كبير



شكل ٥٧ ــ مقعد الامير ماماى السيفى ــ بيت القاضى بالجمالية
٩٠١ هـ / ١٤٩٦ م

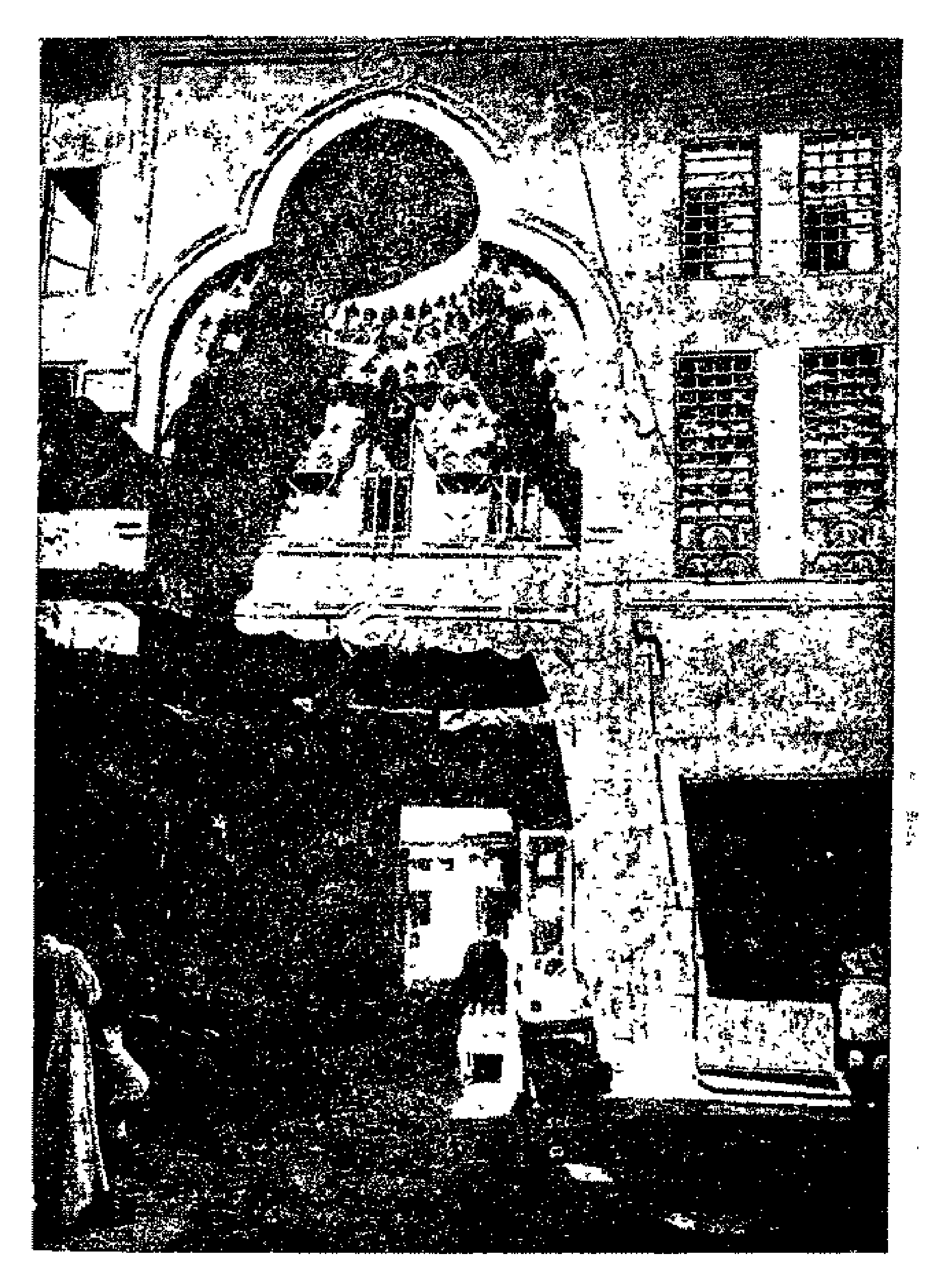
على الصحة والحياة العامة ، غير ان ما وصلنا من حمامات ذلك العصر قليلة ، والمتبقى منها فى حالة مندثرة واحسنها حالا الحمام المؤيدى ٨٢٣ هــ ــ ١٤٢٠ م(تحت الربع) ·

ولم يكتف المعمار ببناء الحمامات العامة بل نراه يلحقها بالمساكن والقاعات ومن هذه الامثلة التى وصلتنا حمام بقاعة محب الدين الموقع ٧٥١ هـ ــ ١٣٥٠ م (بيت القاضى) ··· وحمام بسكن الامير خاير بك ٩٠٨ هـ ــ ١٥٠٢ م (بباب الوزير) .

تاثير مبانى القاهرة على أوربا :

هذا وقد اثرت عمائر مدينة القاهرة على عمائر غيرها من المدن ويتعدى ذلك الاثر حدود القطر المصرى وبلاد الشرق الى بلاد الغرب الاوربى ، فمثلا نظام المداميك ذات الالوان المتبادلة الذى شاع بالقاهرة ابان السلطنة المملوكية ، نجده قد ظهر فى بعض مبانى مدينة البندقية .

كما ان نظام القباب ذات الجوسق الذى نراه فى قبة المنوفى (نهاية القرن السابع الهجرى (١٣ م) « بالقرافة الصغرى » نجد أنه قد تأثر به الفنان برونلكسى Fillippo Brunellischi وقد نسب هذا النوع من القباب الى عبقرية هذا الفنان الذى ظهر فى النصف الاول من القرن (١٥ م) ونحن نرى ان الاثر الاسلامى الذى ذكرناه يسبقه بقرنين من الزمن هذا وقد تاثر مهندسو عصر النهضة الذين صمموا ابراج الكنائس فى ايطاليا بتصميم المآذن المملوكية بمصر (زكى حسن : فنون الاسلام ص ٦٦١ ــ ٦٦٢) .



شكل ٥٨ ـ خان الخليلي ـ الباب الشمالي ـ ٩١٧ هـ / ١٥١١ م

العمارة في العصر العثماني

محمد مصطفى نجيب

في يوم السبت خامس عشر ربيع الاخر سنة اثنين وعشرين وتسعمائة (ابن اياس : بدائع الزهور جـ ٣ ص ٢٦) كانت القاهرة تموج بالحركة والنشاط لخروج السلطان قانصوه الغوري لملاقاة السلطان سليم العثماني ، فاعد جيشا عظيما واخذ معه ما في خزائن الدولة من مال وسلاح ٠

وتلاقى السلطان الغوري مع السلطان سليم العثماني في موقعة مرج دابق وكانت الدائرة على الغوري ، وتشتت الجيش واصبح الطريق مفتوحا الى القاهرة وواصل سليم سيره اليها ودخلها بعد مقاومة من جانب السلطان طومان باي ٠٠ ومكث بها مدة الى أن استتب له الوضع وولى على مصر الامير خاير بك نائبا عنه ٠

وقد اخذ سليم قبـل رحيله عن القاهرة جميع الصناع المهرة من بنائين ومرخمين ونجارين وارباب الصنائع من كل فن وترك القاهرة خالية الوفاض ، الا أن ابن اياس يذكر ان السلطان سليم شاه لما اخذ من مصر هؤلاء الجماعة احضر غيرهم من استانبول يقيمون بمصر عوضا عن الذين خرجوا منها

وكان لهزيمة مصر على يد العثمانيين اثره على الحياة الفنية في مدينة القاهرة وخاصة الفنون البنائية فبعد ان كان بها السلطان وهو المحرك الاول للحركة البنائية ويتبعه الامراء في ذلك تلاشى ذلك الامر وانتهت السلطنة من مصر وهذا ما افقد حركة البناء حيويتها واصبحت المباني التي تبنى ليست في عظمة وابهة مباني سلاطين وامراء المماليك ٠

كما ان رحيل الصناع المصريين واحلال صناع اخرين محلهم عجل بظهور طراز جديد مجلوب من الخارج الا ان السماح بعودة الصناع المصريين بعد وفاة السلطان سليم وتولية ابنه سليمان الحكم عمل على تطعيم هؤلاء الصناع باساليب ومهارات جديدة مكنتهم من عرضها في المباني التي اقاموها بمدينة القاهرة بعد عودتهم اليها ٠

هذا بالاضافة الى الغاء مناصب القضاه الاربعة التي عرفت في العصر المملوكي واحلال قاضي تركي (ابن اياس : بدائع الزهور جـ ٣ ص ٢٠٤ ـ ٣٠٠)

يتبع مذهب الدولة العثمانية ادى الى اختفاء نظام المدارس ذات الايوانات الاربعة الذى كان متبعا فى الدولة المملوكية وان كانت قد بنيت بعض المساجد القليلة التى تتبع هذا النظام الا ان هذا لايعنى تدريس المذاهب الاربعة بها بل هو مجرد احياء لطراز قديم من طراز العمارة اراد المعمار ان يؤكد قاهريته فيـــه ٠

مهندسو العصر العثمـــانى :

تغفل كثير من المصادر ذكر اسماء المهندسين رغم اهميتهم فهم الذين صمموا الابنية العظيمة التى تزدان بها القاهرة على مر عصورها وعلى ذلك فاثرهم واضح اذ ان كل مبنى هو نتاج عقل مفكر صممه وعمل على تنفيذه واخراجه بالهيئة النهائية التى ترضيه ٠

ومن مهندسى ذلك العصر المهندس الكبير سنان اذ انه وضع تصميم مسجد احمد باشا المعروف بجامع طوب قبو (باستانبول) ومن الملاحظ أن تصميم هذا المسجد نراه منفذا هو نفسه بمسجد الملكة صفية بالقاهرة وسواء حضر هذا المهندس الى القاهرة أم لم يحضر فانه من المسلم به أن تصميمه الذى عمله بالقسطنطينية قد طبق فى أحد مساجد القاهرة الشهيرة (شكل ٥٩) .

وقد نبغ خلال هذا العصر ايضا فى علم هندسة المعمار ، احد الامراء وهو الامير عبد الرحمن كتخدا الذى تزدان القاهرة بكثير من آثاره واعماله وليس هذا غريبا اذ نجد أن كثيرين غيره من أمراء مصر وسلاطينها فى العصر المملوكى كانوا يمارسون نفس الهواية فعلى ما نعلم أن السلطان محمد بن قلاوون زاول مهنة الهندسة فى انشاء قصر الامير يلبغا اليحياوى وكذلك الامين سنجر ابن عبد الله الشجاعى المنصورى زاول تلك المهنة .

وقد اعتمد الامير عبد الرحمن كتخدا على خبرته فى مواصفة وتنفيذ منشآته المعمارية التى امتازت بالقوة والجمال وكثرة الزخارف ودقتها .

وقد قامبتجديد وانشاء عدة مشاهد ومدافنمنسوبة الى آل بيت رسول الله فقد جدد المشهد الحسينى ومشاهد السيدة زينب (بقناطر السباع) والسيدة سكينة والسيدة نفيسة والمشهد المعروف بالسيدة عائشة بالقرب من باب القرافة كما زاد فى مقصوره الجامع الازهر مقدار النصف وبنى لنفسه مدفنا وسبيلا يعلوه كتاب ومئذنة بنفس المسجد (الجبرتى : جـ ٢ ص ٦٢٥) .

ومن مهندسى القرن ١٣ هـ المهندس يوسف بشناق الذى وضع تصميم مسجد محمد على (بقلعة الجبل) وقد اشتقه من تصميم مسجد السلطان احمد بالاستانة ، فاقتبس منه مسقطه الافقى بمـــا فيه من الصحن والتسقية

مع تحويرات طفيفة وقد ساعده فى ذلك « على حسين » وكان مازال تلميذا له وقد الحق بعمارة المسجد فى سنة ١٢٥٨ هـ بوظيفة منظم احجار (شكل ١١٥)

مـــواد البنـــاء

استخدم فى بناء عمائر ذلك العصر الحجر الجيرى بانواعه ولكن غلب استعمال الحجر الاحمر (الطوبى) فى البناء وعلى ذلك فقدت مبانى القاهرة ميزة من اهم مميزاتها المعمارية وقد انتشر هذا النظام الابلق وشاع فى ايام السلطنة المملوكية وقد حاول المعمار ان يكسب بعض مبانى القاهرة فى العصر العثمانى مظهر النظام الابلق فعمـــد الى طلاء الواجهات باللونين الابيض والاسود أو الاحمر . وقد جلبت أحجار تلك المبانى من المحاجر القريبة من القـــاهرة ولم يزد حجم الحجر المستعمل فى البناء عن مثيله فى ايام دولة المماليك الجراكسة .

ورغم كثرة استعمال الاحجار الا ان الآخر كان له مجاله فى البناء وخاصة فى القباب الضخمة التى شاعت واصبحت علما على ذلك العصر واستعمال الاجر بها يرجع لسبب فنى بنائى وذلك لتخفيف الضغط الطارد الناتج منها على باقى اجزاء البناء . وقد استعمل فى لصق الاحجار مونات يغلب عليها الجبس والقصرمل (الرماد) حتى تزداد المبانى تماسكا .

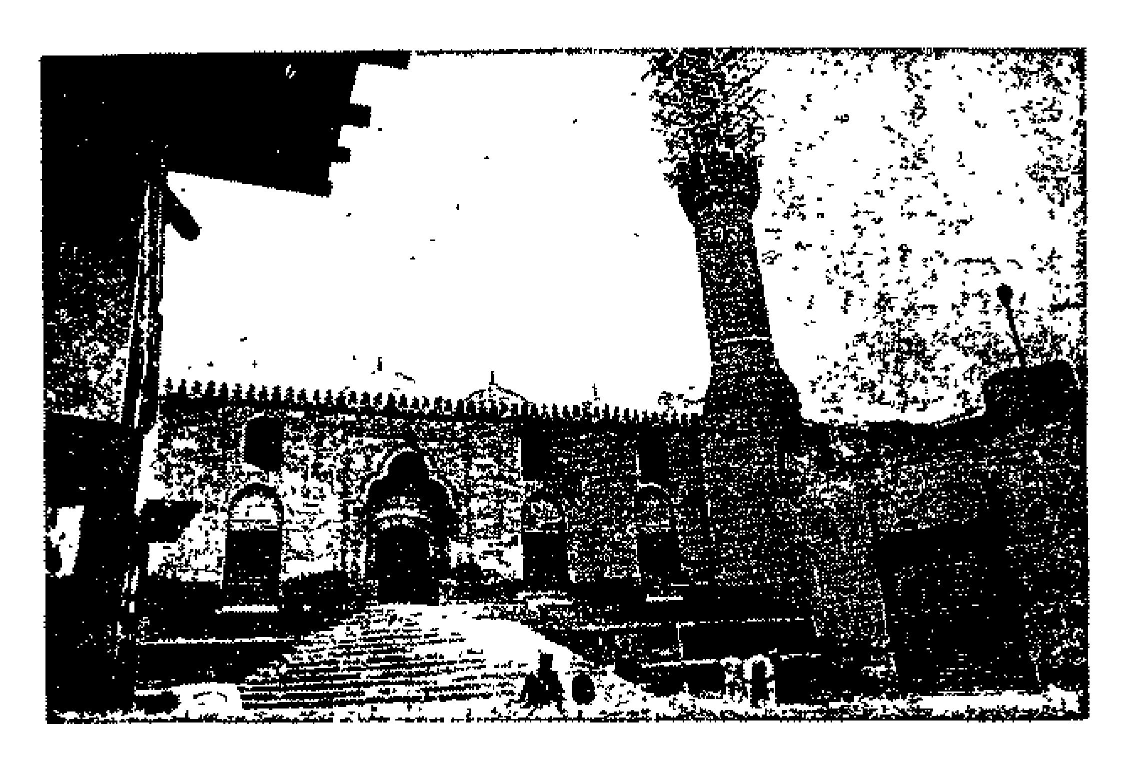
تزيين واجهـات المساجـد :

تميزت واجهات العمائر فى العصر العثمانى بالبساطة وعدم الاتقان فى بعض الاحيان واصبحت لاتطاول مثيلاتها المملوكية فى الارتفاع كما نجد ان الشبابيك فى واجهة مسجد الملكة صفية ليست فى دخلات تمتد بطول الواجهة بل تقتصر على الشبابيك السفلية منها والعلوية على نفس مستوى الواجهة وبالتالى اختفت المقرنصات التى تتوج تلك الدخلات (شكل ٥٩) الا فى واجهات بعض المبانى التى استمرت بها التقاليد المملوكية ونجد هذا فى واجهات مسجد المحمودية ٩٧٥ هـ — ١٥٦٨ م (بالمنشية) اذ ان شبابيكه فى دخلات تتوجها صفوف من المقرنصات .

كما تميزت مداخل الابنية الدينية فى ذلك العصر بانها معلقة ولنجد ذروة ذلك فى مسجد الملكة صفية ١٠١٩ هـ — ١٦١٠ م (بالدوادية) (شكل ٥٩) .

وقد بدء تعليق المساجد منذ العصر الفاطمى فى مسجدا الصالح طلائع ٥٥٥ هـــ ١١٦٠ م (بباب زويلة) وتسلسل ذلك خلال عصر المماليك البحرى والبرجى الا انه بلغ فى العصر العثمانى الذروة كما سبق ان اوضحنا اذ بلغت عدد درجات كل سلم فى السلالم المؤدية للمداخل الثلاثة بمسجد الملكة صفية ١٩ درجة تبدأ من اسفل باتساع عظيم وتاخذ فى الصغر عند المدخل كما تميزت

مداخل تلك العمائر بوجودها فى حجر عميق على جانبيه مكسلتان (شكل ١٤)
ويتوج هذا الحجر عقد مداينى (ذو ثلاثة فصوص) يعتمد على حنيتين ركنيتين مثلما نجد فى تكية السليمانية ٩٥٠ هـ ـ ١٥٤٣ م (بالسروجية) أو ذات حنيتين ركنيتين محلاه بمقرنصات بلدية وذلك نجده فى المدخل الفرعى



شكل ٥٩ ـ مسجد الملكة صفية بالداودية ـ ١٠١٩ هـ / ١٦١٠ م

المؤدى لايوان الصلاة بمسجد الملكة صفية ١٠١٩ هـ ـ ١٦١٠ م وبالبوابة التى بالسور الخارجى لنفس المسجد التى تسمى بوابة القزازين وهى تطل على شارع الداودية ، كما نجد ذلك بمدخلى مسجد أبو الذهب ١١٨٨ هـ ـ ١٧٧٤ م (بالازهر) (شكل ٦٠) .

ونظام الحنيات المقرنصة يرجع ظهوره الى أواخر دولة المماليك البحرية وذلك فى منطقة الانتقال من الداخل بقبة بحرى تنكريغا ، ترجع للقرن ٨ هـ ١٤ م (بالقرافة الصغرى) وانتشر هذا النظام بمداخل المساجد فى عصرى قايتباى والغورى ، ويتوج واجهات تلك العمائر شرافات على هيئة أوراق نباتية محوره مثل التى شاعت فى عصر المماليك البحرى والبرجى (شكل ٥٩)

المآذن :

اراد المعمار ان يبرز الواجهات اكثر فسار على المنهج القديم فى بناء المآذن فى ركن منها وقد سارت المآذن فى القاهرة العثمانية على نهج تركى

صميم فهى تمتاز بالبساطة والارتفاع وتخلو من اى زخرفة عدا بعض الاشرطة الحجرية البارزة التى تقسم بدن المئذنة الى مناطق مستطيلة ، وتتكون المئذنة من شكل اسطوانى تتخلله دورة او دورتان تعتمد كل منها على حطات من المقرنصات اما قمة المئذنة فمخروطية مدببة الشكل مكسوة بالرصاص يعلوها هلال ، (شكل ٥٩ و ١١٥) ولا نجد فى تلك المآذن التنوع الفنى الغنى الذى نجده فى المآذن المملوكية التى اصبحت من مميزات مدينة القاهرة الا ان المعمار فى ذلك الوقت اراد ا ن يظهر ولاءه للتقاليد القديمة فبنيت بعض المآذن ذات العلاقة الوثيقة بالطراز المملوكى ومن هذه المآذن مئذنة مدرسة خاير بك وهى ترجع للربع الثالث من القرن ١٠ هـ ـــ الربع الثالث من القرن ١٦ م (بباب الوزير) (شكل ١١٩) ومئذنة على العمرى نهاية القرن ١٠ هـ ـــ نهاية ١٦ م (بدرب الفواخير) ومئذنة مســـــجد البرديني ١٠٣٨ هـ ـــ ١٦٢٩ م (بالدوادية) ومئذنة مسجد الملايا القرن ١١ هـ ـــ ١٧ م (بولاق) ومئذنة العمرانى القرن ١١ هـ ـــ ١٧ م (بولاق) ومئذنة محمد بك ابو الدهب ١١٨٨ هـ ـــ ١٧٧٤ م (بالازهر) (شكل ٦٠) وهى تشبه الى حد كبير مئذنة مدرسة الغورى بالغورية ، الا ان قمتها ذات خمسة رؤوس وهى فى ذلك تختلف من مئذنة الغورى التى كانت ذات اربعة رؤوس .

القبـــاب :

ولم يقتصر المعمار فى ابراز الواجهة من طريق بناء المآذن بها بل نراه يعمل على ابرازها اكثر بالقباب ايضا وتختلف قبب القاهرة العثمانية عن سابقتها المملوكية فى أنها قميئة وليست مرتفعة الارتفاع الكافى الذى يجعلها ظاهرة كل الظهور من الخارج بل أن ظهور رقبتها يكون بالكاد .

وقد انتشرت القباب فى القاهرة العثمانية بشكل ملحوظ حتى انه اصبح فى المسجد الواحد أكثر من قبة بل تصل فى مسجد الملكة صفية (بالداودية) الى ١٩ قبة صغيرة بالاضافة الى القبة الكبيرة الام التى تدور حولها تلك القباب الصغيرة أما فى كل من مسجد سنان باشا ومحمد بك ابو الذهب فيصل عدد تلك القباب الى ١١قبة صغيرة تحيط بالقبة الأم الكبيرة وعلى ذلك نجد أن القباب فى القاهرة العثمانية لم تصبح علما على وجود مدفن تحتها مثلما كان متبعا فى أيام الفاطميين والايوبيين والمماليك بل اتخذت دلالة اخرى غير الدلالة الجنائزية السابقة .

والسبب فى عدم ارتفاع القباب العثمانية هو اتساع المكان المراد تغطيته بها وتفاديا للضغط الطارد الناتج من الارتفاع الشاهق ولهذا السبب جعلها قصيرة اذ أن الارتفاع لايتاتى مع الاتساع كما أن بداية منطقة الانتقال من الداخل تبدأ من ثلثى جدران المربع المقام عليه القبة وقمتها (منطقة الانتقال) تنتهى مع انتهاء

المربع ولذلك لا نجد لهذه المنطقة أى مظهر خارجي بعكس القباب المملوكية اذ أن منطقة انتقالها تبدأ من حيث ينتهى المربع المقام عليه القبة وتشاهد تلك المنطقة من الخارج وقد تفنن معمار ذلك الوقت فى تشكيلها فمنها المدرج وذو الاشكال الهرمية المجسمة وذو المنحنيات اما تلك المنطقة فى القبب العثمانية فقد اختزلها المعمار وجعلها لا تظهر من الخارج لتساوى قمتها ارتفاع جدران المربع كما سبق أن بينا (شكل ٥٩ و ٦٠) .

وقد اختار المعمار لمناطق انتقال تلك القباب العقد المدايني وذلك لتوزيع الضغط الطارد الناتج عن جسم القبة على جدران المربع المقامة عليه ، لان العقد المدايني فى ذلك الوضع له ثلاثة ريش (أرجل) تتمركز فى كل من الركن والضلعين الاخرين وهذا يزيد البناء رسوخا وثباتا ويعطيه قوة على تحمل الضغط الناتج من القبة ونلاحظ أن منطقة الانتقال فى تلك القباب تبدأ متسعة من أسفل وتنتهى بقمة العقد المدايني بعكس مناطق الانتقال فى القباب المملوكية اذ تبدأ بمقرنص واحد وتتابع الحطات فى الاتساع حتى يندمج الكل مع الرقبة وذلك لتوزيع الضغط الناتج من القبة وجعل جدران منطقة الانتقال تتحمل جزءا من ذلك الضغط بعكس ما هو موجود فى القباب العثمانية اذ أن المعمار ادمجها فى جدران المربع وبالتالى أصبح الضغط جميعه على الجدران وليس موزعا على منطقة الانتقال وجدران المربع كما هو الحال فى القباب المملوكية .

وقد استعمل العقد المدايني كثيرا من مداخل المبانى المملوكية وعلى ذلك فهو ليس غريبا فى استعماله ولكن نجده استعمل كمناطق انتقال لقباب القاهرة العثمانية بشكله الناضج مثلما نراه بمداخل المبانى المملوكية .

ورغم سيادة الطراز العثمانى فى القباب الا أنه توجد بعض القباب تمسكت بالتقاليد المملوكية بل ان الناظر لها يرجعها دون شك للعصر المملوكى لولا التاريخ الموجود عليها ومن هذه القباب قبة الامير سليمان ٩٥١ هـ ـ ١٥٤٤ (بالقرافة الكبرى) والقبة الملحقة بمسجد المحمودية ٩٧٥ هـ ـ ١٥٦٨ م (بميدان صلاح الدين) وقبة ابراهيم خليفة جنديان ١٠٠١ هـ ـ ١٥٩٣ م (بالتبسانة) .

نظام التغطية :

بالنسبة لنظام التغطية نجد أن المعمار فى ذلك العصر استغل المواد المحلية فبنى الاقبية والقباب التى أصبحت علما على ذلك العصر من الاجر والحجر فى بعض الحالات .

فنجد أن قباب ذلك العصر مغطاة بالملاط وملساء وخالية من أى زخرف الا فى القليل النادر ، الا أن بعض الابنية لم تتبع ذلك النظام السابق بل اتخذت نظام

السـقوف الخشبية المستوية المكونة من براطيم تحصر فيما بينها بقـع وتماسيح مزينة بالزخارف المموهة ببعض الالوان الزاهية وان كانت فى بعض المبانى مموهة بالذهب واللازورد ولكن فى اضيق الحدود نظرا للوضـع الاقتصادى •

الخط ودوره في العمارة :

بعد أن كان الخط يلعب دورا كبيرا فى عمائر العصر المملوكى فى تزين الواجهات وباعلى المداخل والمحاريب وحول ابدان المآذن ورقاب القباب من الخارج والداخل وبقطبها نجد أن الخط قد قلت أهميتـه فى عمائر العصر العثمانى،فنجده قد تلاشى من المآذن كما أن القباب تخلت عنه من الخارج الا أنه وجد فى بعض الاحيان من الداخل وذلك بقبة مسجد ابو الذهب ١١٨٨ هـ ـــ ١٧٧٤ م (بالازهر) •

الا ان مسـجد البـرديني ١٠٢٥ ـ ١٠٣٨ هـ ـ ١٦١٦ ـ ١٦٢٩ م (بالداودية) نجد أن المعمار اراد ان يجعله معرضا يعرض فيه كل مااكتسبه من خبرات سابقة وكذلك ليؤكد حيوية الفن المملوكي واستمراره بل يخيل لمن يزور ذلك المسجد ان الخطاط اخطأ التاريخ وانه بنى فى عصر قايتباى ، وذلك لاتقان كل ما فيه من أنواع الخطوط من كوفى مربع الى نسخى منفذ باتقان يفوق الحد •

الزخارف ودورها في العمارة :

استمرت الزخارف تلعب دورا لا بأس به فى مبانى القاهرة العثمانية ولكن فى اضيق الحدود اذ اراد المعمار ان يجعل مبانيه بسيطة الظاهر غنية الباطن ، اذ نجده يتفنن فى تنميق الزخارف وتنويعها وخاصة على بلاطات القاشانى التى شاعت وانتشرت فى ذلك العصر فكسيت بها الجدران لارتفاعات كبيرة وذلك بدلا من الوزرات الرخامية التى شاعت فى العصر المملوكى •

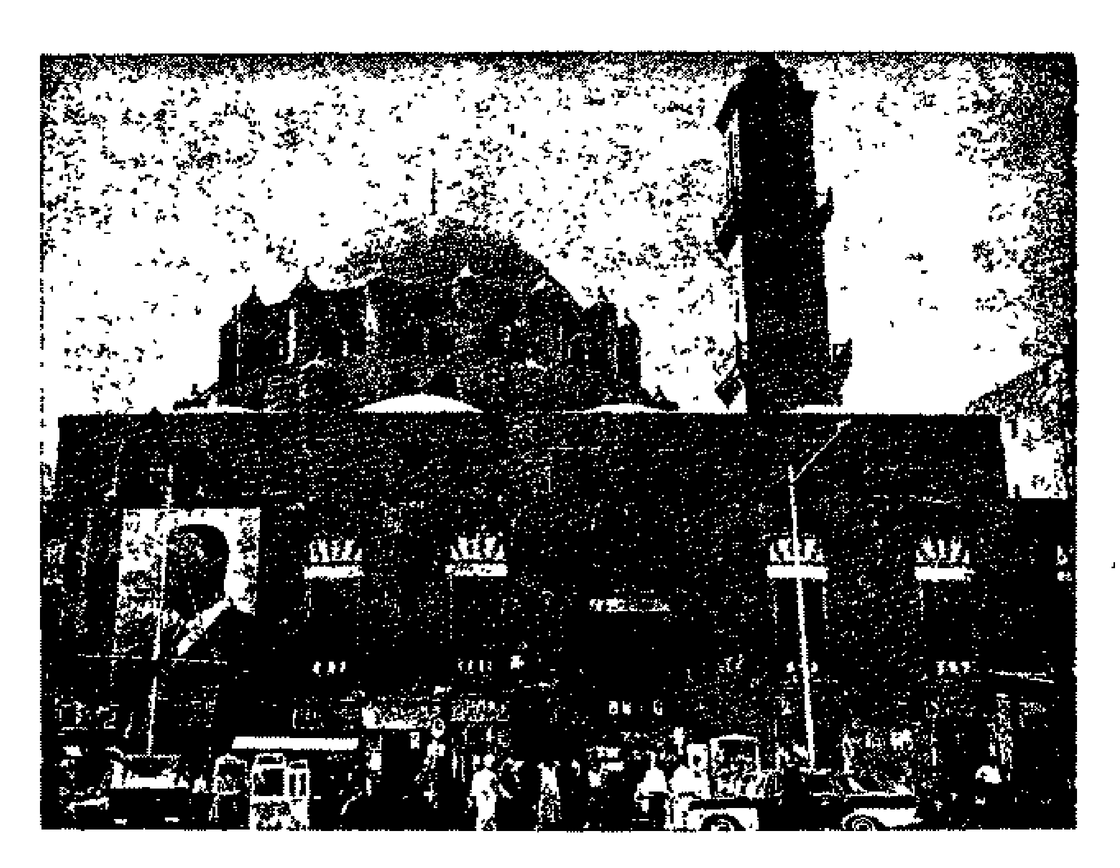
وترجع أهمية بلاطات القاشانى أنها تعمل خصيصا للمكان المراد تركيبهافيه اذ أن الصانع يقوم بقياس مسطحات الجدران المراد تغشيتها بالقاشانى حتى تخرج الفواخير « المصانع » الكمية المطلوبة التى تكون فى الغالب ذات زخارف متناسقة متكاملة وامتازت بلاطات القاشانى الموجودة بمساجد القـاهرة بسيادة اللون الازرق نجده بمدفن محمد بك أبو الذهب ١١٨٨ هـ ١٧٧٤ م (بالازهر) وتربيعات قاشانى مسجد آق سنقر (بباب الوزير) الذى قام ابراهيم اغا مستحفظان به فى سنة ١٠٦١ ــ ١٦٠٢ هـ ــ ١٦٥١ ــ ١٦٥٢ م بعدة اصلاحات من ضمنها تركيب بلاطات قاشانى ذات زخارف متكاملة قوامها زخارف نباتية يتوسطها مشكاوات •

· اما الزخارف الاخرى المنفذة على الاحجار وخلافها فلا تخرج عن كونها نباتية او هندسية ولكن دخلتها روح جديدة فى طريقة عرضها ومعالجتها فاصبحت اكثر قربا من الطبيعة وذلك لتأثر الفن العثمانى بتاثيرات أوربية ولكن هذا لم يمنع من الاستعانة بالزخارف المملوكية الاصيلة التى ظلت سائدة ومازالت حية بين ظهرانينا الى الوقت الحاضر ·

النظـــام التخطيطى للمبـــانى الدينية :

استمرت الانظمة القديمة التى كان لها صولة فى المـــاضى الا أن النظام الجديد كان له السيادة على تلك النظم السابقة الى حد ما .

ويتمثل النظام الجديدة فى كل من مسجد سليمان باشا (سيدى سارية الجبل) ٩٣٥ هـ ـــ ١٥٢٨ م (بقلمة الجبل) ومسجد الملكة صفية ١٠١٩ هـ ـــ ١٦١٠ م (بالدوادية من شارع القلعة) وتخطيط تلك المساجد يتكون من جزئين :



شكل ٦٠ ـــ مسجد محمد بك ابو الذهب بالازهر ـــ ١١٨٨ هـ / ١٧٧٤م

الأول : عبارة عن صحن أوسط مكشوف يتوسطه فسقية ويحيط به أربعة أروقة يتكون كل منها من بلاطة واحدة ويوجد بالبلاطة الشرقية محرابان كما هو موجود بمسجد الملكة صفية ونجد أن تصميم هذا الجزء يذكرنا بنظام المساجد الجامعة الذى انتشر فى عصور الاسلام الاولى الا أن الرواق الشرقى فى مساجد العصر العثمانى ليس عميقا نظرا لتقدم الجزء الثانى وهو المصلى الرئيسية أو ايوان القبلة فى هذا النظام لهذا الرواق ، وهو عبارة عن مكان مربع بصدر المحراب ، ويتوسط هذا المكان ستة أعمدة تقوم عليها القبة الكبرى وتحيط به قباب صغيرة ويستلفت النظر ان نظام تغطية هذا الجزء ليس مسطحا بل مغطى بقبيبات صغيرة وقد سبق ظهور نظام القبيبات فى مسجد الاقمر ٥١٩ — ١١٢٥ م (بين القصرين) — و فى البلاطات التى تحيط بالرحبة التى تتقدم مدفن السلطان قلاوون ٦٨٣ — ٦٨٤ هـ — ١٢٨٤ — ١٢٨٥ م (بالنحاسين) ولا نكون مغالين اذا قلنا أن هذا النظام العثمانى الجديد الذى نتكلم عنه هو تطور للعناصر المعمارية الموجودة بهذا المدفن فان الجزء الأول نجده فى الرحبة التى تتقدم المدفن وهى عبارة عن فناء تحيط به ثلاثة بلاطات بكل من الجهة الغربية والشمالية والجنوبية من الصحن أو الفناء السابق الذكر ويغطى تلك البلاطات قبيبات صغيرة ويتقدم هذا الجزء جزء ثان مغطى يتوسطه أربعة دعامات تحصر فيما بينها اربعة اعمدة لتقوم عليها القبة التى تعلو هذا الجزء وهذا مانجده فى النظام العثمانى الا ان هذا النظام يزيد عما هو موجود بمدفن قلاوون بالقباب الصغيرة التى تحيط بالقبة الكبيرة .

أما التصميم الاخر للمساجد العثمانية : فيتكون فى جوهره من مربع يعلوه قبة ذات محيط متسع ويحيط بهذا المربع زيادات من جهاته الغربية والجنوبية والشمالية وقد اتبع هذا النظام فى كل من مسجد سنان باشا ٩٧٩ هـ —١٥٧١ م (ببولاق) ومحمد بك أبو الذهب ١١٨٨ هـ — ١٧٧٤ م (بالازهر) وأننا نعتقد أن جوهر هذا النظام وهو التربيع الذى تعلوه قبة ، سبق أن ظهر فى العصر المملوكى البرجى فى كل من قبة الفداوية (٨٨٤ — ٨٨٦ هـ ١٤٧٦ — ١٤٨١ م (بالعباسية) وهى عبارة عن مربع بالجهة الشرقية منه المحراب ويغطى ذلك المربع قبة ملساء من الخارج ومنطقة انتقالها ظاهرة من الخارج بقدر يسير أما من الداخل فهى تتطابق مع مناطق انتقال القباب العثمانية الا ان الهيئة الخارجية للقبة ما زالت مملوكية .

اما المثل الثانى الذى ظهر فيه التاثير العثمانى فهى قبة او معبد الرفاعى (بقرافة قايتباى) الا ان تلك القبة ظهر فيها التاثير العثمانى بشكل واضح فهى ضخمة ومتسعة وقميئة فى نفس الوقت ومنطقة انتقالها من الداخل على شكل عقد مداينى وتشترك كل من القبتين فى ان كلا منهما اعدت لتكون كمكان للتعبد والصلاة فيه ، وليس للدفن كباقى قباب العصر المملوكى .

والملاحظ أن معمار العصر العثمانى أخذ النظام الذى صارت عليه قبة الفداوية وقبة الرفاعى وطوره وذلك باضافة زيادات بكل من الجهة الغربية والجنوبية والشمالية وفتح ابواب فى المربع الذى يتوسط تلك الزيادات وقد غطيت تلك الزيادات بقباب ضحلة وذلك لزيادة حجم المسجد واتساع مساحته ولايوجد غرابة فى ذلك اذ اتبع نظام الزيادات فى مساجد الاسلام الاولى بمصر وغيرها من البلدان وذلك لاستيعاب عدد اكبر من المصلين .

والى جانب تلك الطرز السابقة نجد أن الطرز القديمة مازالت تدب فيها الحياة فمثلا بالنسبة لنظام المدارس ذات الايوانات الاربعة المتعامدة على صحن أوسط نجد ان هذا النظام قد طبق فى كل من مسجد محب الدين ابو الطيب قبل ٩٣٤ هـ ـ ١٥٢٨ م (بالخرنفش) ومسجد يوسف الحين١٠٣٥ هـ ـ ١٦٢٥م (بباب الخلق) .

وقد صار هذا النظام على ما كان متبعا بمدارس عصر المماليك البرجية من تناسب بين أجزاء البناء وصغر حجم الصحن وتغطيته كما هو موجود فى مسجد يوسف الحين السابق الذكر .

والى جانب نظام المدارس نجد ان نظام المساجد الجامعة قد اتبع ايضا فى ذلك العصر ، ونجد هذا فى مسجد عثمان كتخدا ١١٤٧ هـ ـ ١٧٣٤ م (بشارع الجمهورية بالقرب من ميدان الاوبرا) .

وقد وجد نظام آخر عبارة عن ايوانين يتوسطهما طرقة ونجد هذا فى مسجد المحمودية ٩٧٥ هـ ـ ١٥٦٧ م (بالمنشية) ومثل هذا النظام نجده فى عصر المماليك الجراكسة فى كل من المسجد الملحق بخانقاه الاشرف برسباى ٨٣٥ هـ ـ ١٤٣٢ م (بقرافة قايتباى) وبمدرسة جانم البهلوان ٨٨٣ هـ ـ ١٤٧٨ م (بالسروجية) .

المدافن :

سارت المدافن فى القاهرة العثمانية تبعا للتقاليد القديمة من حيث الحاقها بالمساجد فنجد ذلك فى مسجد سليمان باشا (سيدى سارية الجبل) ٩٣٥ هـ ـ ١٥٢٨ م (بالقلعة) ومسجد محمد بك ابو الدهب ١١٨٨ هـ ـ ١٧٧٤ م (بالازهر) ومسجد محمد على ١٢٦٥ هـ ـ ١٨٤٨ م (بالقلعة) .

ولكن لا يشعر المرء بانه توجد مدافن ملحقة بتلك المساجد وذلك لكثرة القباب بهذا النظام فى المساجد ولعدم تميز قبة المدفن عن غيرها من قباب تلك المساجد ولكن نجد بعض المدافن الملحقة ببعض المساجد الاخرى مثل مدفن مسجد المحمودية ٩٧٥ هـ ـ ١٥٦٧ م (ميدان صلاح الدين) يحتل مكانا مهما بصدر

الواجهة الشرقية للمسجد بل يبرز منها بمقدار كبير وهو فى ذلك متأثر بالمدفن الملحق بمدرسة السلطان حسن على بعد خطوات منه وتأثرت منطقة الانتقال من الخارج وهى على شكل مثلثات ناتئة بما هو موجود بمنطقة انتقال القبة الملحقة بمدرسة قانى باى الرماح وهى تواجهه من الجهة الشمالية ٠

ولم تختلف تماما المدافن المستقلة التى شاعت فى العصر المملوكى كما يتضح من مدفن الامير سليمان ٩٥١ هـ ـ ١٥٥٤ م (بقرافة قايتباى) ومدفن سليمان اغا الحنفى ١٢٠٦ هـ ـ ١٧٩٢ م (بالاباجية) ٠

والمدفن الأول تحفة فنية لاتضارع فى الروعة والاتقان فان قبته منقوشة من الخارج بنقوش تفوق زخارف قباب كل من خاير بك وقانى باى الرماح وجانم البهلوان التى تعتبر من اروع القباب المملوكية ٠

وقد ظهرت فى ذلك العصر مدافن مستقلة ولكن ذات طراز فريد فى نوعه اذ تتكون من مصطبة مربعة مرتفعة عن سطح الارض بالجهة الغربية منها فتحة باب تؤدى الى فسقية المدفن من أسفل ويتوسط سطح المصطبة تركيبة حجرية منقوشة يعلوها شاهدان وبأركان المصطبة اربعة اعمده رخامية تعتمد عليها قبة ضحلة مثلمـا نجد فى مدفن عثمان بك القازدغلى ١١٨٠ هـ ـ ١٧٧٦ م (بقرافة الامام الشافعى) ومدفنى سيدى المتريس والعيدروس (بالفناء الخارجى لمشهد السيدة زينب) ، أو يعلو الاعمدة تربيع يتوسطه شكل هرمى مثلما نجده فى مدفن مصطفى اغا جالق ١٠٧٨ هـ ـ ١٦٦٧ م (بالقرافة الصغرى) ٠

التـــــكايا :

اهتم المعمار ببناء التكايا ونحن نلاحظ أن لفظ (خانقاه) وهو اللفظ القديم الذى شاع وظهر مع ظهور تلك الابنية اختفى فى ذلك العصر وظهر بدلا منه لفظ تكية وقد قامت التكايا بنفس دور الخانقاوات والاربطة بل قامت بدور آخر هو تطبيب المرضى وعلاجهم وهو الدور الذى كانت تقوم به البيمارستانات فى العصور الاولى الا انه مع بداية هذا العصر اهمل امر البيمارستانات واضيفت مهمتها الى التكايا ٠

واستمر سلاطين آل عثمان وامراء المماليك وكبار المصريين فى الانفاق على تلك المبانى وعلى من فيها وايقاف الاوقاف عليها ٠

ويختلف تصميم تلك التكايا عن نظام الخانقاوات فنجد ان نظام التكايا يتكون من صحن أوسط مكشوف تحيط به اربعة اروقة من جميع الجهات كل منها عبارة عن بلاطة واحدة وتحف بتلك الاروقة الخلاوى المعده للصوفية ويوجد بالبلاطة الشرقية دخول على هيئة ايوان يتوسطه محراب اتخذ كمصلى ، هذا مانجده فى تكيه السليمانية ٩٥٠ هـ ـ ١٥٤٣ م (بالسروجية) ٠

ونجد بدلا من هذا الايوان مصلى ذات تصميم آخر : عبارة عن مربع تحيط بها الجدران ، بصدرها الشرقى المحراب وبالجدران شبابيك وأبواب تؤدى للاروقة الجانبية . وهذا النظام نجده فى تكية السلطان محمود ١١٦٤ هـ ـــ ١٧٥٠ م (بالحبانية) .

ومن اشهر تكايا ذلك العصر خلاف ما ذكرناه تكية الكلشنى ٩٢٦ ـــ ٩٣١ هـ ـــ ١٤١٩ ـــ ١٥٢٤ م (تحت الربع) وتكية الرفاعية ١١٨٨ هـ ـــ ١٧٧٤ م (بولاق) .

العمائر المدنية

الاسبلة

تعاظم أمر الاسبله فى القاهرة العثمانية حتى بلغ ما وصل الينا منها فى الوقت الحاضر ما يربو عن ٦٨ سبيلا ما بين مستقل وملحق بأبنية مختلفة من مساجد وتكايا ووكالات بل ومنازل أيضا ويرجع السر الى وجود هـذا العدد الضخم لنوع واحد من الابنية ذات الطابع الخيرى الى أن هذا العصر من العصور القريبة لنا بخلاف العصور التاريخية الاخرى التى اندثر كثير من آثارها وأن ما وصلنا منها كان فى حالة يرثى لها .

ومما ساعد على المحافظة على آثار العصر العثمانى خاصة وصولها لنا فى حالة جيدة فلم تبذل فيها لجنة حفظ الاثار العربية التى تكونت فى الربع الاخير من القرن ١٩ م اى مجهود لترميمها كما ان انتشار الوعى الاثرى للمحافظة على التراث القومى ساعد على المحافظة على الابنية التاريخية ومن ضمنها آثار الفترة العثمانية .

ونحن نعرف مقدار اهمية الاسبلة فى العصور القديمة وخاصة فى مدينة كمدينة القاهرةذا ت الجو الحار .

ولم يختلف التكوين المعمارى للسبيل فى القاهرة العثمانية عن مثيله فى العصر المملوكى اذ يتكون من ثلاثطبقات الاولىالصهريج وهو فى باطن الارض لتخزين المياه ، والطبقة الثانية اعلى من مستوى سطح الارض بها المزمله وبصدرها سلسبيل يقوم بتوزيع المياه على احواض الشبابيك ، والطبقة الثالثة عملت كمدرسة اولية (كتاب) لتعليم الاولاد القراءة والكتابة وتحفيظهم القرآن الكريم .

كل هذا يتبع فى تخطيطه الطبقة الاولى ذات الشكل المستطيل او المربع التى تبرز من مستوى الواجهة بمقدار كبير ومما يسترعى الانتباه ان غالبية اسبلة ذلك العصر بنيت مستقلة وهذا يوحى لنا بشىء هو ان اغلبية فاعلى الخير من



شكل ٦١ — سبيل وكتاب خسرو باشا بالنحاسين — ٩٤٢ هـ / ١٥٣٥ م

الامراء وعليهالقوم أرادوا انينشئوا مؤسسة خيرية دون ان يكلفهم هذاتكاليف باهظة لا يستطيعون تحملها نظرا للوضع الاقتصادى فى ذلك الوقت فوقع اختيارهم على ذلك النوع من الابنية الخيرية وهو السبيل ٠

واستقلال الاسبلة ليس وليد الفترة العثمانية بل يرجع الى عصر المماليك البحرية فى سبيل الامير شيخو ٧٥٥ هـ ــ ١٣٥٤ م (بباب الوداع) وفى عصر المماليك الجراكسة فى سبيل السلطان قايتباى ٨٨١ هـ ــ ١٤٧٧ م (بالازهر) الذى كان مستقلا تم الحق به وكالة بعد بنائه بعام واحد ، وسبيله الآخر ٨٨٤ هـ ــ ١٣٧٩ م (بالصليبة) .

وكما نرى ان عدد ماذكرناه من الاسبلة المستقلة المتبقية من عصرى المماليكلا لايتجاوز ثلاثة ابنية بخلاف مانجده فى العصر العثمانى ٠

ومن اشهر الاسبلة التى سارت على التقاليد المملوكية القديمة سبيل وكتاب خسرو باشا ٩٤٢ هـ ــ ١٥٣٥ م (بالنحاسين) (شكل ٦١) وسبيل كتاب وقف الامير قيطاس ١٠٤٠ هـ ــ ١٦٣٠ م (بالدرب الاصفر) وسبيل وكتاب شاهين اغا احمد ١٠٩٦ هـ ــ ١٦٩٤ م (بالدوادية) وسبيل ابراهيم شوربجى ١١٠٦ هـ ــ ١٦٩٤ م (بالدوادية) .

الا انه يوجد طراز آخر من الاسبلة على النسق التركى اذ نجد ان الواجهة صارت على شكل نصف دائرة .

ومن امثلة الاسبلة التركية : سبيل ابراهيم بك الكبير ١١٦٧ هـ ــ ١٧٥٣ م (بشارع سوق العصر) والسبيل الملحق بتكية السلطان محمود ١١٦٤ هـ ــ ١٧٥٠ م (بالحبانية) وسبيل محمد على ١٢٣٦ هـ ــ ١٨٢٠ م (بالعقادين) وسبيل محمد على ١٢٤٤ هـ ــ ١٨٢٨ م (بالنحاسين) والسبيل الملحق بمسجد سليمان اغا السلحدار ١٢٥٥ هـ ــ ١٨٣٩ م (بين القصرين) ٠

القصور

، اهتم المعمار ببناء الدور والقصور اهتماما عظيما وقد سارت تلك الابنية تبعا للتقاليد القديمة من حيث وجود صحن داخلى مكشوف تتوسطه فسقية يطل عليها مقعد لجلوس أهل المنزل وقد عمل المعمار على توسيع مساحة المقاعد ونتج عن هذا بالتالى زيادة عدد بواكيها التى تطل على الصحن (شكل ٦٢) اما الادوار العلوية فتطل على الفناء عن طريق مشربيات من خشب الخرط . وتتكون الوحدة السكنية للمنزل من قاعة كبيرة عبارة عن ايوانين بينهما در قاعة

يتوسطها فسـقية لتلطيف الجو الداخلى للمنزل وتلتف حول ذلك المحـور الرئيسي بعض الملحقات من خزانات نومية وحجرات وحمام .

ومن التقاليد القديمة المتوارثة فى المنازل القدمية ونراه فى منازل العصر العثمانى ، المداخل المنكسرة وذلك حتى لا يرى المارة ما بداخل المنزل وهذا التقليد حتمته العادات الشرقية كماحتمت ايضا وجود المشربيات علىالفتحات حتى تحجب الناظرين خلفها،هذا بالاضافة لتلطيف جو المنزل من خلال برامق الخرط الصغيرة التى تتكون منها المشربية دون ان يؤدى ذلك الى فتح طاقات المشربية الا للضرورة .

ومن الوحدات التى اضيفت لمنازل ذلك العصر الاسبلة وهى من الابنية الخيرية التى اقتصر اضافتها فى العصر المملوكي على المدارس والخوانق والمدافن ولكن فى العصر العصر العثمانى نجدها تلحق بالمنازل ايضا .

ومن اشهر منازل ذلك العصر منزل وسـبيل الكريدليه ١٠٤١ هـ ـ ١٦٣١ م (بطولون) (شكل ٦٢) ومنزل جما ل الدين الذهبى ١٠٤٧ ـ ١٦٣٧م (بحارة خشقدم) ومنزل السحيمى ١٠٥٨ : ١٢١١ هـ ـ ١٦٤٨ : ١٧٩٦ م (بالدرب الاصفر) (شكل ٦٣) ومنزل وقف السادات ١٠٧٠ : ١١٦٨ هـ ـ ١٦٥٩ ـ ١٧٥٤ م (ببركة الفيل) وسراى المسافر خانة ١١٩٣ : ١٢٠٣هـ ـ ١٧٧٩ ـ ١٧٨٨ م (بدرب المسمط بالجمالية) ومنزل ابراهيم كتخداالسنارى ١٢٠٩ هـ ـ ١٧٩٤ م (بحارة منج بالسيدة زينب) .

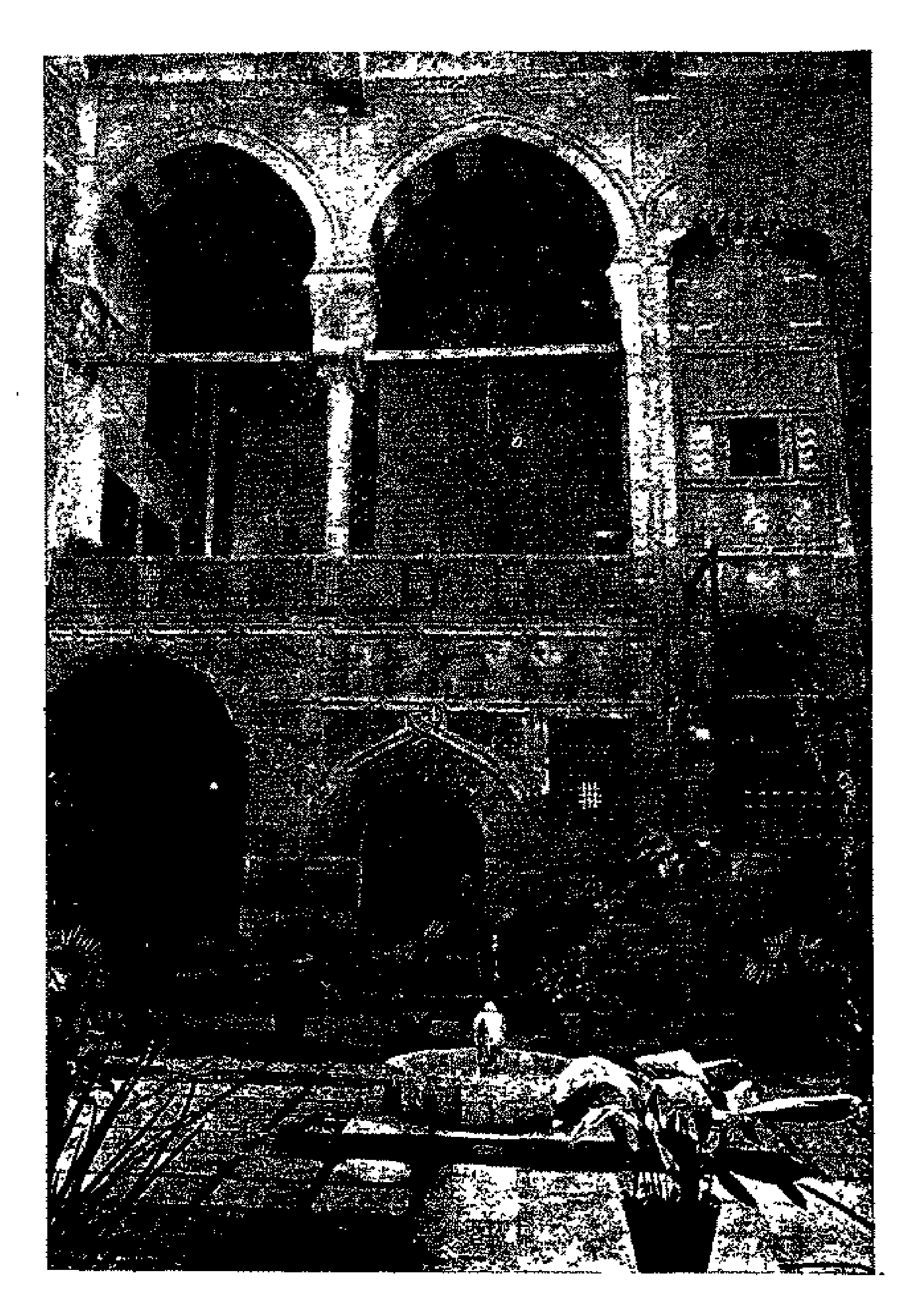
الحمامات

بنيت كثير من الحمامات فى مدينة القاهرة فى ذلك العصر وقد بلغت شهرتها شأوا كبيرا حتى أصبحت علما من معالم الشرق .

وذيوع شهرة حمامات القاهرة يرجع بلا شك الى نظافتها والعناية بها ومراقبتها مما ادى الى انتظام الناس فىالتردد عليها وهذه التقاليد متوارثة منذ القدم وليست وليده ذلك العصر .

ويتكون الحمام من قاعة رئيسية تتوسطها فسقية ويحيط بالقاعة اروقة من بلاطة واحدة ويغطى تلك القاعة قبة ضخمة بها فتحات صغيرة تغشيها قطع من الزجاج الملون ـ مما يضفى على المكان بهجة وراحة نفسية للمستحم .

ومن الاماكن الهامة فى الحمام المغطس وهو حوض كبير تختلط فيه المياه الباردة بالساخنة وتكون مزيج من المياه يتحملها جسم المستحم ويتجمع المستحمون على حافته للاستحمام وكل منهم مؤتزر بازارا .



شكل ٦٢ ـ بيت الكريدلية ـ المقعد ـ ١٠٤١ هـ / ١٦٣١ م



شكل ٦٣ — بيت السحيمي بالجمالية — ١٢١١ هـ / ١٧٩٦ م

ومن الوحدات الرئيسية فى الحمام بيت النار او (المستوقد) وهو المكان الذي يوقد اسفله لتسخين غلايات المياه التى تزود الحمام بالمياه الساخنة وقد استغل هذا المكان فى تسوية قدور الفول المدمس والقمح (البليلة) ٠

ومن اشهر حمامات ذلك العصر ، حمام الملاطيلى ١١٩٤ هـ ـ ١٧٨٠ م (بالخرنفش) وحمام السكرية القرن ١٢ هـ ـ ١٨ م (بباب زويلة) وحمام الطمبلى ويرجع أيضا للقرن ١٢ هـ ـ ١٨ م (بباب الشعرية) وحمام العدوى ويرجع للقرن ١٣ هـ ـ ١٩ م (بالازهر) ٠

الـــوكالات :

سار المعمار فى ذلك العصر على نهج المعمار المملوكى فى بناء الوكالات من من حيث وجود صحن اوسط مكشوف تحيط به بوائك تؤدى لحواصل تخزين البضائع تعلوها حجرات لعرض البضائع يعلوها دور آخر لمعيشة التجار فترة اقامتهم بالخان او الوكالة ورغم ركود الحالة الاقتصادية نسبيا الا ان الحركة التجارية لم تنقطع بتاتا وبنيت كثير من الوكالات وزاد عددها ومن الملاحظ أن غالبيسة الوكالات بنيت تقريبا فى قلب القاهرة الفاطمية (القديمة) بمعنى آخر انها لم تتعد حى الازهر وبين القصرين والخرنفش والدرب الاصفر وباب النصر وكلها مناطق متقاربة وهى نفس الاماكن التى بها كثير من الوكالات القديمة التى ازدهرت ابان العصر المملوكى مثل وكالة قوصون وهى بشارع باب النصر ووكالة قايتباى وهى بنفس الشارعأيضا ووكالته بالازهر ووكالة الغورىبالتبليطة واستمرنفسالازدهار فى تلك المناطق السابقة ، ولا تتعدى غالبية الوكالات التى انشئت فى العصر العثمانى المناطق سابقة الذكر ماعدا وكالة سليمان باشا ٩٤٨ هـ ـ ١٥٤١ م (ببولاق) ووكالة وقف التوتنجى القرن ١١ هـ ـ القرن ١٧ م (بالصليبة) وباقى الوكالات فى مناطق حى الجمالية مما يؤكد احتفاظ هذا الحى بكيانه واستمراره كحى المال والتجارة ٠

ومن اشهر الوكالات التى انشئت فى ذلك الحى : وكالة تغرى بردى ـ القرن ١٠ هـ ـ القرن ١٦ م (بالخرنفش) وكالة وسبيل وقف النقادى ١٠٢٧ هـ ـ ١٦١٨ م (بالدرب الاصفر) وكالة بازرعة القرن ١١ هـ ـ القرن ١٧ م ٠٠ (بالدرب الاصفر) وكالة وسبيل عباس اغا ١١٠٦ هـ ـ ١٦٩٤ م (بالدرب الاصفر) وكالة الصنادقية القرن ١٢ هـ ـ ١٨ م (بميدان الازهر) وكالة بدوية بنت شاهين القرن ١٢ هـ ـ ١٨ م (بالقرب من الصاغة) وكالة محمدين القرن ١٢ هـ ـ ١٨ م(بالخرنفش) وكالة وقف الحرمين القرن ١٢ هـ ١٨ م (بالخرنفش) ايضا ٠

المباني الحربية

منذ بناء الاسوار الحجرية لمدينة القاهرة زمن القائد بدر الجمالى (شكل ١١١ — ١١٤) وبناء قلعة الجبل واحاطة عواصم مصر الاربعة بسور واحد أيام صلاح الدين وبناء الصالح نجم لقلعة الروضة لم يبن بالقاهرة منذ ذلك الوقت أى تحصينات حربية ، ذات شأن للدفاع عنها اذ اكتفى من جاء بعد صلاح الدين باضافة بعض الابراج لزيادة التحصين مثلما فعل السلطان الكامل الايوبى أو بناء بعض المساكن لسكن الجنود داخل القلعة .

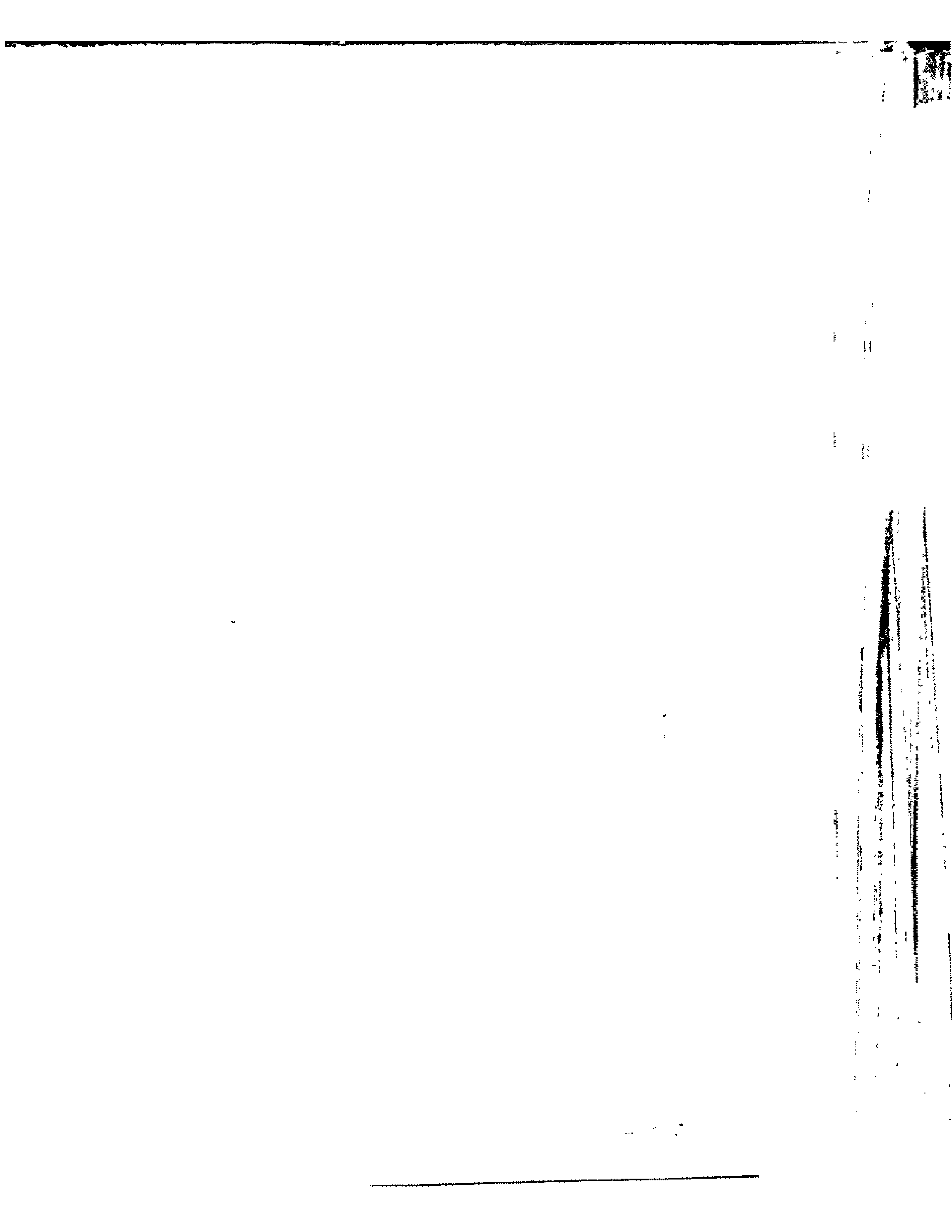
ولكن مع مطلع القرن التاسع عشر التاسع عشر الميلادى وتغير الاستراتيجية الحربية فى ذلك الوقت تراى لوالى مصر اضافة مساحات لقلعة الجبل من الجهة الغربية وجعل مركز الثقل فى تلك المناطق الجديدة وزيادة فى الحيطة والامان بنى قلعة أخرى فوق الهضبة العليا للمقطم وذلك كبرج مراقبة وللدفاع عن الجهات الشرقية من قلعة الجبل . وذلك حتى تكون بمنأى من أى هجوم يمكن ان يأتى لها من الشرق وخاصة بعد ان تطورت الاسلحة النارية وزاد فتكها وبعد مرماها ، وزيادة فى التحصينات انشأ بعض الابراج فى الاسوار وجدد البعض الاخر واضاف بوابات من ضمنها باب يسمى الباب الجديد وهو عميق للغاية يفصل بين أوله وآخره ثلاث رحبات تعلوها قباب اكبرها أوسطها وقد أدى بناء هذا الباب الى حجب باب المدرج الواقع خلفه وهو احد أبواب القلعة زمن صلاح الدين .

وقد بنيت فى القرن ١٩ م داخل اسوار القلعة مبان مدنية ودينية واقتصادية هى على التوالى قصر الحرم ، وقصر الجوهرة والعدل ، ودار المحفوظات ومسجد ضخم (شكل ١١٥) ودار الضرب ودار الصناعة واستدعى زيادة العمران فى القلعة الى التفكير فى اصلاح سور العيون بل واضافة قناطر أخرى اليه حتى تصل الى القلعة كميات اكثر من المياه .

الفصل الثانى

الفنون التشكيلية

- الخط
- التصوير
- النحت



الخط

حسين عبد الرحيم عليوه

لعب الخط العربى فى حياة القاهرة وحضارتها دورا فنيا لا يقل اهمية وفاعلية عن دوره كوسيلة للكتابة والتفاهم ، ولم تبخل عليه القاهرة برعايتها فأعطته من مظاهر العناية والتقدير ومن دفعات التجويد والتطوير ما وصل به الى المكانة الممتازة الجدير بهسا ، حتى ان الخط العربى اصبح فى بعض المراحل التاريخية علامة القاهرة المميزة لعمائرها ومنتجاتها الصناعية والفنية المختلفة التى تزدان به . ولقد تميز الخط العربى بعدة خصائص فنية لم تتوفر لغيره من الفنون العربية الاسلامية ، ذلك أن مرونة حروفه وسهولة حركته وقابليته للتشكيل والزخرفة ادت كلها الى اطلاق الفنان أمام الخطاط القاهرى الذى اخذ يشكل حروفه حسب المساحات المخصصة للكتابة ويزخرف كتاباته بشتى الاساليب الزخرفية المتنوعة التى كانت تعبر عن ذوقه السليم وادراكه التام لاصول فن الخط العربى وفهمه لاسرار حروفه واشكالها .

وقد عرفت القاهرة الخط العربى منذ دخلها الاسلام بلسانه العربى وكان لكتابة القرآن الكريم بهذا الخط اثره الكبير فى تقديس هذا الخط وتقديره وبذل الجهود لتحسينه وتطويره • وتدلنا احدى البرديات المصرية المتبادلة بين عمرو ابن العاص والى مصر من قبل الخليفة عمر بن الخطاب رضى الله عنه وبين عامله على اقليم اهناسية بمصر والمؤرخة بسنة ٢٢ هـ على ان الخط العربى فى ذلك الوقت ــ القرن الاول الهجرى ــ كان لايزال يحمل فى طياته خصائص نوعية الرئيسيين اللذين عرفا فيمسا بعد بالخط الكوفى المبسوط والخط النسخ المقور (دكتور حسن الباشا ــ الخط الفن العربى الاصيل) .

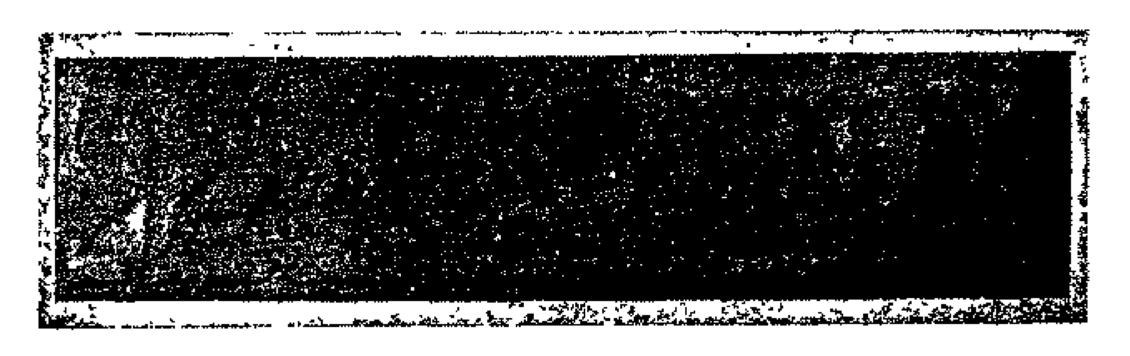
وبمرور قليل من الوقت ظهرت ملامح كل من الخطين الرئيسيين وشاع فى القاهرة شأنها فى ذلك شأن البلدان العربية والاسلامية الاخرى استعمال الخط الكوفى فى الكتابات التسجيلية التاريخية وفى تدوين المصاحف والكتابة به على العمائر كالمساجد والاضرحة وعلى قطع العملة المختلفة ،اما الخط النسخ فقد استعملته القاهرة لسهولته وسرعة الكتابة به فى المراسلات العادية والمعاملات اليومية كما يتضح من مئات البرديات التى عثر عليها بمصر •

ولما كان الخط العربى هو وسيلة الكتابه والاتصال بين سائر الاقطار والبلدان الاسلامية فان كل خطوة خطاها أى من هذه البلدان نحو تحسين الخط وتطويره

كانت سرعان ما ينتشر صداها ويعم استعمالها فى مختلف البلدان وخاصةتلك التى تتجاور حدودها وتتقارب شعوبها وتتفق ميولها وروحها الفنية •

ونتيجة لهذا فان جهود الرعيل الاول من كبار الخطاطين المسلمين فى القاهرة كالخطاط «طبطب» الذى عاش بمصر فى العصر الطولونى والخطاط «قطبة» الذى نجح فى تطوير الخط الكوفى واستنباط خطوط جديدة منه فى اوائل حكم العباسيين للدولة الاسلامية ، هذه الجهود وما تبعها من جهود الخطاطين المشهورين كانت كلها بمثابة الخطوات التى خطاها الخط العربى فى طريق تحسينه وتطويره وتنويعه ، وقد امتدت آثار هذه الخطوات وانتشرت فى معظم البلدان الاسلامية ، ومن هنا تبرز ميزة اخرى من مميزات الخط العربى ونعنى بها تطويره الدائم وعدم جموده عند شكل واحد •

ولقد سار الخط الكوفى فى طريق تطوره بعدما هذبت حروفه ونسقت كلماته ونظمت سطوره ، وتمثلت المرحلة التالية فى تحسينه فى اضافة زيادات زخرفية نباتية وهندسية الى حروفه فاصبحت تكتب بأساليب زخرفية ظلت ترتقى وتتطور وتتعدد حتى تفرع الخط الكوفى بحسبها الى عدة انواع منها : الكوفى البسيط الذى تميز باضافة زيادات بسيطة اليه على هيئة شرط قصيرة او مثلثات صغيرة تنتهى بها حروفه القائمة ، والكوفى المورق الذى تزخرف حروفه وريقات نباتية ذات هيئة نخيلية أو نصف نخيلية (شكل ٦٤) والكوفى المزهر الذى تتصل حروفه الكتابية بزخارف نباتية مكونة من وريقات متعددة الفصوص وتغطى أرضيته تكوينات زخرفية نباتية من فروع متموجة تكون لفائف مورقة تتألف منها فى مجموعها زخرفة الارابسك الاسلامية المشهورة (شكل ٩٠) ومن الانواع الاخرى للخط الكوفى التى عرفتها القاهرة الكوفى المضفر الذى تتداخل بعض حروفه مع بعضها الآخر أو تضاف اليه عناصر زخرفية مجدولة تضفى عليه مظهر الضفر والتداخل (شكل ٢٤) والكوفى ذو الحواف وكان يستعمل



شكل (٦٤) لوحة من الرخام عليها بالخط الكوفى البارز شهادة التوحيد — حوالى القرن الخامس الهجرى / ١١ م
(متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

بصفة خاصة فى زخرفة حواف الكتابات التذكارية كشواهد القبور مثلا اما الكوفى المربع فقد كان ذا طابع هندسى اكثر من اى نوع آخـر من انواع الخط الكوفى الزخرفية (شكل ٢١) .

وقد عرفت القاهرة معظم هذه الانواع واستعملتهافى كتاباتها المختلفة . على أن اقدم ما وصلنا من كتابات القاهرة الكوفية الكتابة التى تعلو جدران البئر الذى يتوسط مقياس النيل بالروضة الذى أمر بانشائه الخليفة العباسى المتوكل على الله سنة ٢٤٥ هـ وقد نفذت هذه الكتابة بطريقة الحفر البارز فى الحجر ، وتحمل الكتابة بعض آيات من القرآن الكريم وتنتهى بنص تاريخى على جانب كبير من الاهمية يقرأ كما يلى (شكل ٣٣) :

« بسم الله الرحمن الرحيم — مقياس يمن وسعادة ونعمة وسلامة أمر ببنائه عبد الله جعفر الامام المتوكل على الله أمير المؤمنين أطال الله بقاءه وأدام عزه وتاييده على يدى احمد بن محمد الحاسب سنة سبع واربعين ومايتين » (دكتور محمد عبد العزيز مرزوق — الفن المصرى الاسلامى) .

وقد اثبتت بعض الدراسات التى قام بها علماء الآثار والكتابات الاثرية ان بعض انواع من الخط الكوفى نشأت وتطورت فى القاهرة اولا ثم انتقلت منها الى غيرها من البلدان الاسلامية المجاورة لها — ذلك ان الخط الكوفى المورق تطور فى القاهرة الى صورة الكوفى المزهر منذ منتصف القرن الثالث الهجرى (٩ م) وان الكوفى المزهر بلغ درجة كبيرة من النضج والتطور فى القاهرة الفاطميةكما يتضح فى الكتابات الكوفية بالجامع الازهر وجامع الحاكم بأمر الله بالقاهرة (شكل ١٠٨ ، ١٢١) .

وقد ظلت القاهرة تستعمل الخط الكوفى بانواعه الزخرفية المتعددة التى لاءمت روحها الفنية طوال القرون الخمسة الهجرية الاولى (٧ — ١١ م) فدونت به المصاحف وارخت وزخرفت به العمائر كالمساجد وغيرها وكتبت به على عملاتها المختلفة ، واستعملته كعنصر زخرفى رئيسى فى تحلية منتجاتها الصناعية والفنية (شكل ١١ ، ٩٦، ١٠٥ ، ١٠٨ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٣٦) .

ولا يعنى هذا ان القاهرة لم تعرف طوال هذه القرون الخمسة الخط النسخ فالمعروف أن الخط النسخ عاصر الخط الكوفى فى هذه الفترة غير انه تخلف عنه كخط اثرى تسجيلى واقتصر استعماله على المكاتبات اليومية وفى تدوين الكتب الوضعية المختلفة .

وابتداء من القرن السادس الهجرى بدأ الخط النسخ ينافس الخط الكوفى وذلك بفضل ما ادخل عليه من تحسينات كثيرة اضافها اليه خطاطون علماء قاموا بدراسته وفهم اصوله واشكال حروفه وطوروا هذه الاشكال تطويرا قائما على اسس وقواعد علمية وضعوها لكل حرف من حروفه ، ومن ابرز هؤلاء الخطاطين الوزير العباسى محمد بن على بن مقله الذى ولد فى سنة ٢٧٢ هـ (٨٨٦ م) وتوفى فى سنة ٣٢٨ هـ (٩٤٠م) ويرجع اليه الفضل فى تهذيب وتطوير حروف خطى الطومار والجليل واستنباط نوع منهما سماه « الخط البديع » هو ما عرف باسم الخط النسخ .

وتعتبر جهود ابن مقلة الشعلة التى اضاءت الطريق لمن جاء بعده من الخطاطين الذين ضموا جهودهم الى جهوده لتطوير الخط النسخ وتجويده ، ومن اشهر هؤلاء الخطاطين « ابن عبد السلام » ومن بعده الخطاط العراقى «على بن هلال» الذى اشتهر باسم «ابن البواب» والذى توفى سنة ٤١٣ هـ ، وقد تتلمذ على يديه الكثير من الخطاطين الذين بذلوا جهودا كبيرة لتطوير الخط النسخ وتحسينه حتى وصل الى قمة نضجه على يد ياقوت المستعصمى الخطاط الشهير الذى عرف باسم « قبلة الكتاب » والمتوفى سنة ٦٩٧ هـ .

ومنذ القرن السادس الهجرى (١٢ م) بدأ الخط النسخ ينافس الخط الكوفى وينتزع مكان الصدارة منه كخط تسجيلى رسمى ، وبلغ من تطور الخط النسخ أنه أمكن اشتقاق مدة خطوط منه ذات صفات متميزة مثل خط الثلث (شكل ٩٠ ، ٩٢) .

وقد عاشت القاهرة وتابعت منذ اواخر العصر الفاطمى حركة تطوير الخط النسخ ، واستعمل هذا الخط بالفعل لاول مرة على المنسوجات الفاطمية فى عهد الخليفة المستعلى بالله الفاطمى ٤٨٧ هـ ـــ ٤٩٥ هـ ، اذ رسم النساخ البسملة على قطعة من النسيج (محفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة وتحمل اسم الخليفة ووزيره الافضل بن بدر الجمالى ـــ رقم السجل ٩٠٧٥) بالخط النسخ ثم اكمل النص الكتابى عليها بالخط الكوفى الذى اعتاده من قبل ، غير أن هذا التردد فى استعمال الخط النسخ لم يستمر طويلا اذ وصلتنا بعض قطع المنسوجات من عصر هذا الخليفة ايضا استعملت عليها الكتابة بالخط النسخ وحده .

وقد شهدت القاهرة فى العصر الايوبى مرحلة التحول من استعمال الخط الكوفى كخط رسمى الى استعمال الخط النسخ فى تدوين المصاحف، والكتابة به على العمائر والمنتجات الصناعية والفنية المختلفة التى انتجتها القاهرة فى ذلك العصر . واصبح الخط الكوفى خطا ثانويا زخرفيا تكتب به الآيات القرآنية

والعبارات الدعائية فى حين حل محله الخط النسخ فى الكتابات التسجيلية التاريخية ، ويتجلى هذا فى تابوت الامام الشافعى الخشبى الذى ما زال قائما تحت قبته العظيمة بالقاهرة • والذى يعد من اروع ماوصلنا من التحف الخشبية التى صنعتها القاهرة فى العصر الايوبى وتزخرفه حشوة كتابية تضم اربعة اسطر بالخط الكوفى فى مقدمة التابوت فى حين تزخرف نهاية الجزء الهرمى الذىيعلو التابوت كتابة نسخية منسطرين تحمل اسم الصانع «عبيد النجار » المعروف بابن معالى الذى قام بصنع هذا التابوت وتاريخ صنعه له فى سنة ٥٧٤ هـ •

ويعتبر العصر المملوكى بالقاهرة (من ٦٤٨ هـ — ٩٣٢ هـ) العصر الذهبى للخط النسخ وخاصة ما عرف من فروعه باسم الخط الثلث .

وقد اهتم سلاطين المماليك بالخط العربى وانشأوا له المدارس لتعليمه وتحسينه ومن امثلتها مدرسة الشيخ شمس الدين الزفتاوى ومدرسة ابن ابى رقيبة بالقاهرة . وقد عرف عن سلاطين المماليك حبهم للفنون ورعايتهم للفنانين فى عصرهم وليس ادل على هذا من كثرة ما وصلنا من عمائر القاهرة المملوكية ومنتجاتها الفنية المختلفة التىازدانت كلها بالكتابات العربية فى اشرطة عريضة وضيقةاو داخلدوائر كبيرة وصغيرةنجح الخطاط القاهرىفى الكتابة بداخلها بخط الثلث . ولقد تميز الخط الثلث فى العصر المملوكى بحروفه الكبيرة والفائه ولاماته المرتفعة التى كانت ترتفع الى اعلى فى حين تنبسط حروفه الافقية وتنزل الى اسفل مما حقق لهذا الخط التوازن والتقابل (شكل ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٧ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٩٢ ، ٩٧ ، ١٤٥ ، ١٤٧) .

وقام هذا الخط بدور تسجيلى وزخرفى هام فى كل ماانشاته القاهرة من عمائر وما انتجته من مصنوعات فنية منقولة كصناعات الزجاج والمعادن والخشب والخزف وغيرها وبلغ من شهرة القاهرة فى هذا الخط ان تميزت منتجاتها الفنية عن المنتجات الفنية المعاصرة لها فى كل من ايران وبغداد والمغرب العربى بما كانت تحمله من كتابات بخط الثلث المملوكى •

وعاش الخط الكوفى فى العصر المملوكى الى جانب الخط الثلث وادخلت عليه منالزخارف النباتية والهندسية ماجعله يقف الى جوار الثلث ويشتركان معا فى زخرفة الكثير من العمائر والمنتجات الصناعية والفنية المختلفة حتى انهما كانا يستعملان فى الكتابة على اثر واحد او تحفة واحدةفى تناسق جميل وانسجام تام (شكل ٢٣ ، ٢٤ ، ٦٦ ، ٩٢ ، ١٤٧) .

وعندما دخل الاتراك العثمانيون مصر جلبوا خطوطهم العربية كالخط الديوانى والرقعة وخط الاجازة الذى يجمع بين خصائص الخط النسخ والخط



شكل (٦٥) مدفن السلطان حسن من الداخل ـ ٧٦٤ هـ / ١٣٦٢ م

الثلث ، وعاشت هذه الخطوط فى القاهرة جنبا الى جنب مع الخط الثلث الذى اعجب به العثمانيون ونقلوه الى بلادهم على ايدى خطاطين مصريين نقلوهم الى تركيا لهذا الغرض ·

مجالات استعمال الخط العربى فى القاهرة :

ويمكننا تقسيم المجالات التى استعملت فيها القاهرة الخط العربى الى ثلاثة اقسام رئيسية :

ـ الاول : التدوين على اوراق البردى ، ثم الكتابة على الورق فى المخطوطات والمصاحف (شكل ٦٦) واللوحات الخطية .

الثانى : التسجيل على العمائر المختلفة الدينية كالمساجد والاضرحة ، والمدارس ، (شكل ٦٥) والمدنية كالدور والقصـــور ، والعمائر الحربية كالقلاع والاسوار ، وغير ذلك من انواع العمائر كالاسبلة والبيمارستانات ـــ وعلى قطع العملة والصنج والاوزان والاختام وغيرها (شكل ١٣١ ، ١٣٥).

الثالث : زخرفة المنتجات الصناعية والفنية التى انتجتها القاهرة من المعادن والاخشاب والزجاج والخزف والنسيج والاحجار بانواعها وغيرها من المواد (شكل ٢١ ، ٦٠ ، ٦٥ ، ٩٧ ، ١٤٥) .

ومن الجدير بالذكر ان معظم الكتابات العربية القاهرية كانت تقوم على ارضيات زخرفية تضم رسوما دقيقة لافرع مورقة تتموج فتكون لفائف تغطى الارضية التى تقوم عليها الكتابات العربية ، وكانت هذه الارضيات تساعد فى بعض الاحيان على ابراز الحروف العربية الكتابية فوقها عندما تكون فى مستوى منخفض عن مستوى الكتابة ،كما انها تؤدى فى أحيان أخرى الى صعوبة قراءة النصوص العربية على غير الخبير باسرارها وذلك لكثرة العناصر الزخرفية التى تملأ الارضية وتكاد تطغى على الكتابة نفسها (شكل ٩٢ ، ١٤٧) .

الدور الزخرفى للخط العربى :

وقد كانت الكتابات العربية تختلف فى تصميماتها باختلاف اشكال المنتجات ومادة صنعها ولهذا كانت الكتابة احيانا تتخذ شكل شرائط افقية عريضة او ضيقة تمتد الى مسافات طويلة كما فى كتابات العمائر وخير مثال لها ، الكتابات التى تزين حوائط مسجد ابن طولون والجامع الازهر ومسجد السلطان حسن وغيرها بالقاهرة (شكل ٦٥).

وفى احيان اخرى كانت تتخذ الكتابات شكلا دائريا تدور فيه حروفها حول مركز الدائرة التى تملؤها الكتابة فى حركة دائرية ان دلت على شىء فانما تدل على ما وصل اليه الخطاط القاهرى من مقدرة كتابية بارعة مكنته من تنفيذ كتاباته داخل مناطق دائرية دون اخلال بقواعد الكتابة واصولها وقد شاع هذا النوع من الكتابات فى العصر المملوكى ومن امثلته الكتابة الكوفية التى تزخرف القرصة العليا لكرسى عشاء الملك الناصر محمد بن قلاوون المحفوظ بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة (شكل ٢٤) ونصها : « عز لمولانا السلطان الملك الناصر ناصر الدنيا والدين محمد بن السلطان قلاوون » ، والكتابات الدائرية بخط الثلث التى تزين سقف منطقة الانتقال بقبة مدفن السلطان قـــلاوون بحى النحاسين بالقاهرة والمكتوبة داخل مناطق دائرية صغيرة ونصها : « عز لمولانا السلطان الملك المنصور سيف الدنيا والدين قلاوون الصالحى » .

وفى أحيان اخرى كانت مساحة الكتابة تضيق ومع هذا لم يعجز الخطاط القاهرى عن تنفيذها بكل دقة واتقان مثال ذلك الكتابات على قطع العملة التى كانت تفرض على الخطاط بحكم صغر حجمها ان تكون كتاباته عليها بحروف صغيرة دقيقة (شكل ١٣٠ — ١٣٢) .

ويكاد يكون من العسير ان نحصى كل الاشكال والتكوينات التى كتبت بها الكتابات العربية فى القاهرة فى مختلف عصورها التاريخية .

وكما اختلفت شكال وهيئات الكتابات العربية القاهرية تعددت كذلك طرق تنفيذها وكتابتها فتارة تكون منحوتة فى الحجر او الرخام او الجص أو المعدن ومن امثلة هذا النوع من الكتابات المنحوتة كتابات جدران المساجد الحجرية والجصية بالقاهرة والكتابة المحفورة على بدن تمثال عقاب من البرونز من صناعة القاهرة فى العصر الفاطمى وما زال يزدان به حتى الآن احد احياء مدينة بيزا الايطالية ومنحوت عليه عبارات دعائية بالخط الكوفى .

كما كانت بعض الكتابات على العمائر تلون بألوان مختلفة مغايرة للون الجدار نفسه لتزداد وضوحا وظهورا .

والى جانب الكتابات المنحوتة والملونة نفذت الكتابات العربية بطريقة النقش المسطح ومن امثلته الكتابات المنقوشة على الخزف والزجاج المموه بالمينا وكلاهما مما اشتهرت بصنعه القاهرة فى عصورها المختلفة وخير امثلة هذه المنتجات مجموعات متحف الفن الاسلامى بالقاهرة من الخزف والزجاج التى تزهو بما عليها من كتابات بخطوط متنوعة تصلح ميدانا خصبا لدراسة تطور الخط العربى القاهرى كما يتمثل عليها (شكل ٢١ ، ١٢٢ ، ١٤٥) .

واشتهرت القاهرة ايضا فى العصر المملوكى بتنفيذ الكتابات المختلفة على منتجاتها المعدنية بطريقة التكفيت بالذهب والفضة وذلك بنقش الكتابات أولا على سطح القطع المعدنية ثم حفر هذه الكتابات بحيث تصبح على هيئة شقوق تملأ بعد ذلك بأسلاك الذهب او الفضة التى يدق عليها لتثبت فى اماكنها المعدة لذلك ، وقد أنتجت القاهرة عددا كبيرا من التحف المعدنية المكفتة وكان من الطبيعى ان تكون مادة التكفيت اغلى قيمة من مادة التحفة نفسها فمثلا كان النحاس يكفت بالذهب والفضة كما كان يراعى أن تكون مادة التكفيت مغايرة فى لونها للون مادة التحفة ذاتها لتظهر الزخارف والكتابات المنفذة بالتكفيت على سطح التحفة بوضوح .

ومن اهم التحف المعدنية ذات الكتابات العديدة المكفتة بالفضة والتى وصلتنا من صنع القاهرة فى العصر المملوكى كرسى عشاء الملك الناصر محمد السابق

ذكره · ومقلمة نحاسية قاهرية تزدان بكتابات بالخط الكوفى وبخط الثلث باسم السلطان الملك المنصور محمد المتوفى سنة ٧٦٤ هـ (١٣٦٣ م) ومجموعة كبيرة من الشماعد النحاسية وكلها بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة (شكل ٢٤ ، ١٢٦ ، ١٤٧ ، ٩٥ ، ١٢٣) .

ومن الجدير بالذكر ان طريقة تنفيذ الكتابات العربية بالتكفيت على التحف المعدنية المختلفة الشكل ما زالت مستعملة حتى الآن فيما يقوم بصناعته الفنانون فى خان الخليلى بالقاهرة .

ولقد برع الفنانون القاهريون فى زخرفة الحروف العربية فزودوها برسوم نباتية وهندسية وحيوانية تتصل بها وتتداخل فيما بينها كما كانوا يشكلون بعض الحروف بهيئات زخرفية محورة ، من ذلك ما شاع فى صناعة بعض التحف المعدنية القاهرية فى العصر المملوكى من تشكيل الحروف الكتابية على هيئة رسوم آدمية او حيوانية او رسوم طيور مختلفة الاشكال متعددة الحركات ·

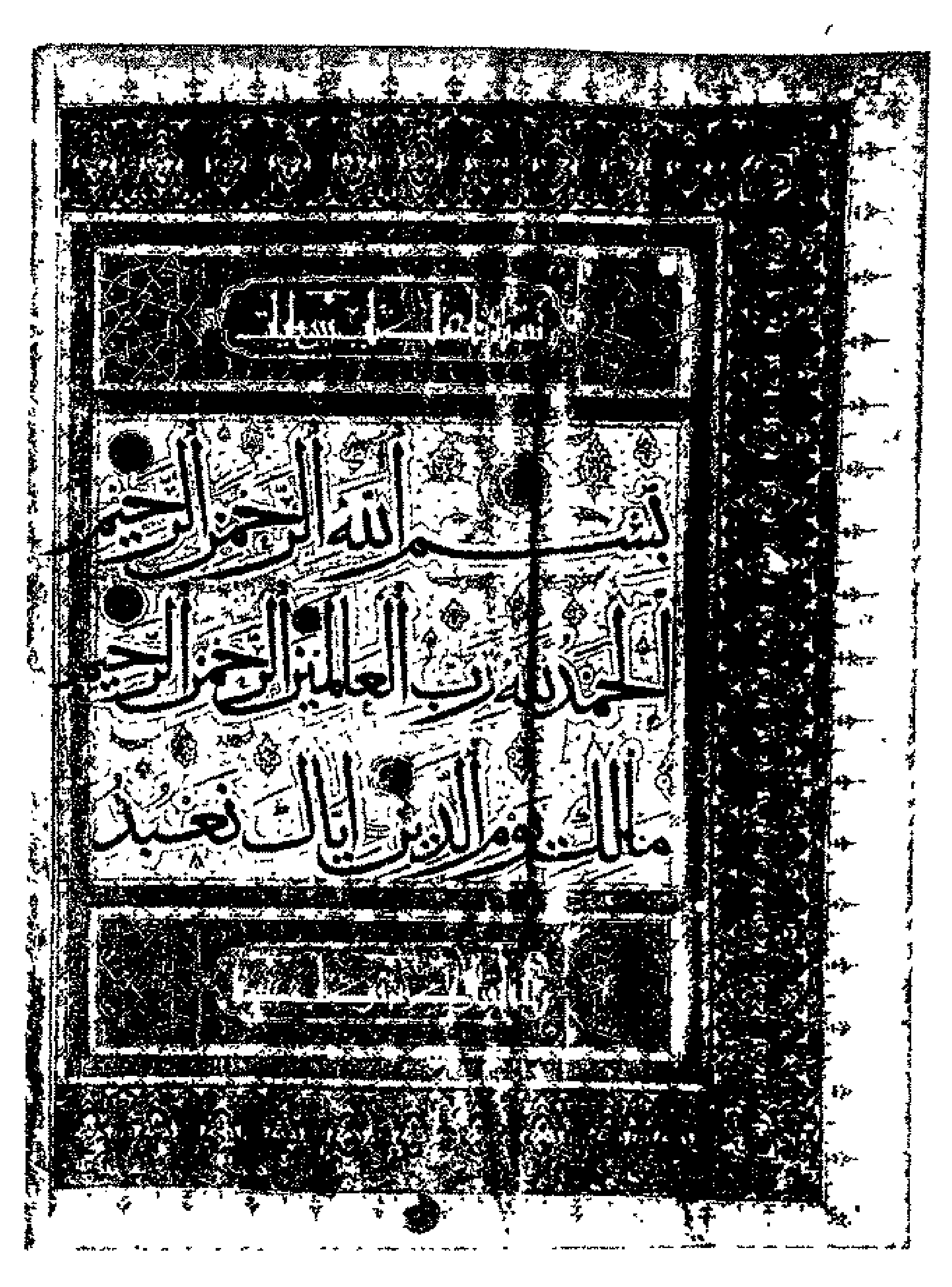
ويحتفظ متحف الفن الاسلامى بالقاهرة برقبة شمعدان من النحاس المكفت بالفضة صنعت باسم الامير كتبغا الذى تولى الامارة فى عهد كل من المنصور قلاوون والناصر محمد والاشرف خليل ، وتزدان هذه التحفة بكتابة اتخذت حروفها اشكال رسوم آدمية وحيوانية فى حركات مختلفة وقد تمكن أستاذنا الدكتور حسن الباشا من قراءة هذه الكتابة ودراستها دراسة مفصلة ونصهـا :

« وللأمير العزاء والبقاء والظفر بالاعداء » (شكل ١٢٣ — ١٢٥) .

وأدى التعلق بالخط العربى واستخدامه كعنصر زخرفى بصفة رئيسية الى استغلال الحروف العربية المجردة كوسيلة للزخرفة دون أن تكون هذه الحروف نصوصا كتابية وكانت هذه الوسيلة الخطية الزخرفية تستخدم غالبا فى زخرفة اطارات التحف المختلفة والشرائط الزخرفية الضيقة ·

الدور التسجيلى للخط العربى فى القاهرة

واذا كان للخط العربى دوره الزخرفى الهام فان دوره التسجيلى لاسبيل الى انكاره او التقليل من اهميته ، ذلك ان ماقدمته الكتابات العربية الاثرية بخطوطها المختلفة على عمائر القاهرة ومنتجاتها الصناعية والفنية ومخطوطاتها التى وصلتنا يعتبر من المصادر التاريخية والفنية الرئيسية لدراسة المجتمع القاهرى من جميع نواحيه السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والفنية على السواء (دكتور حسن الباشا — الفنون الاسلامية والوظائف على الآثار العربية) .



شكل (٦٦) مصحف السلطان شعبان ـ الفاتحة ـ ٧٧٠ هـ / ١٣٦٩ م (دار الكتب المصرية)

فقد افادت الكتابات العربية المسجلة علماء التاريخ والآثار فى الوقوف على نواح كثيرة اهملتها كتب التاريخ والتراجم فضلا عما تؤكده هذه الكتابات الاثرية من حقائق تاريخية قد يكون مشكوكا فى صحتها ٠

كما افادت ايضا فى التعرف على الوظائف المختلفة والالقاب العديدة التى كان يتلقب بها السلاطين والامراء والتى كان لكل منها دلالة خاصة تميزه عن غيره ، وأفادتنا الكتابات الاثرية فى التعرف على الشئون الادارية والسياسية بما كانت تشتمل عليه من تسجيل لاعمال الملوك والسلاطين واوامرهم الى ولاتهم على الاقاليم ، كما أن تسجيل أسماء بعض الصناع والفنانين على مايصنعونه من منتجات مختلفة افادتنـــا فى التعرف على هؤلاء الصـــناع وحرفهـــم المختلفة وطوائفهم الصناعية ، ويفيدنا هذا فى الوقوف على الحالة الصناعية والتجارية فى القاهرة فى عصورها المختلفة وهو الامر الذى لم تتناوله الكتب التاريخية والادبية القديمة بتفصيل كاف ٠ ومن ذلك ما امدتنا به الكتابات الاثرية من اسماء بعض النجارين المصريين مدونة على شواهد قبورهم كابن نادى وبلال وخلف بن بشير وغيرهم واسماء بعض صناع المعـــادن ومن اهمهم وابرزهم فى العصر المملوكى « الاستاذ محمد بن سنقر البغدادى السـنكرى » الذىورد توقيعه بهذا الشكل فى نص كتابى بخط الثلث على كرسى عشاء الملك الناصر محمد بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة ونص هذه الكتابة ٠

« عمل العبد الفقير الراجى عفو ربه المعروف بابن المعلم الاستاذ محمدابن سنقر البغدادى السنكرى وذلك فى تاريخ سنة ثمان وعشرين وسبعمائة فى أيام مولانا الملك الناصر عز نصره » (شكل ١٢٦) ٠

وورد اسم هذا الصانع على صندوق لحفظ القرآن الكريم محفوظ بمتحف برلين وبجانب اسمه اسم المطعم « الحاج يوسف بن الغوابى » (شـــكل ٢٣) ٠

كما وصلنا اسم الصانع احمد بن بارة الموصلى الذى عمل فى خدمة السلطان الملك الناصر محمد ايضا ، اذ سجل اسمه على صندوق مماثل لحفظ المصحف الشريف وتحتفظ به مكتبة الجامع الازهر بالقـــاهرة ونص توقيعه المؤرخ كالآتى (شكل ٩٢) :

«من صنع احمد بن بارة الموصلى فى شهور سنة ثلاث وعشرين وسبعمائة»

وأمدتنا الكتابات العربية القاهرية على الخزف ذى البريق المعدنى — الذى انتشر فى العصر الفاطمى — باسماء عدد من الصناع الخزافين مثل مسلم ، وسعد ، وطبيب على ، وابراهيم المصرى ، والدهان ، والحسينى وغيرهم وقد أفادتنا الكتابات الاثرية أيضا فىالتعرف علىأسماء بعض الخطاطين المصريين

ونماذج من اعمالهم الخطية ومن امثلتهم الخطاط المصرى « مبارك المكى » الذى اشتهر بالكتابة الكوفية المزهرة المحفورة على الحجر فى صنع شواهد القبور التى يحتفظ متحف الفن الاسلامى بعدد كبير منها · وبالاضافة الى هذا تقوم الكتابات العربية المؤرخة على المنتجات الفنية المختلفة بدور هام في تاريخ القطع الفنية الغير المؤرخة وذلك بحسب اسلوبها الصناعى والفنى واسلوب خطها ان كانت تضم كتابات عربية غير مؤرخة ـ اذ يمكن بمقارنتها بالقطع المؤرخة التوصل الى اقرب تاريخ يمكن ارجاعها اليه ·

وقد ساعد مضمون هذه الكتابات فى تاريخ بعض القطع تاريخا صحيحا ، ومن امثلة ذلك الطبق المصنوع من الخزف ذى البريق المعدنى والذى يحتفظ به متحف الفن الاسلامى ويدور حول حافته اطار كتابى بالخط الكوفى يحمل اسم « استاذ الاستاذين قائد القواد غبر مولا امير المؤمنين الحاكم بأمر الله » ولم تذكر الكتابة تاريخا لصنع هذا الطبق،غير ان ورود لقب قائد القواد أفاد فى تأريخ صناعة هذا الطبق بالفترة التى تقلد فيها « غبن » منصب قائد القواد من ربيع الآخر سنة ٤٠٢ هـ (نوفمبر ١٠١١ م) الى جمادى الاولى ٤٠٤ هـ (نوفمبر ١٠١٣ م) (شكل ١٢٢ دكتور حسن الباشا ـــ طبق غبن) ·

والحق أنه من الصعب حصر النتـــائج التى تقـــودنا اليهـــا الكتابات الاثرية والمجالات الدراســـية التى تفتحهـــا هذه الكتـــابات غاية الامـــر اليها الكتابات الاثرية والمجالات الدراسية التى تفتحها هذه الكتابات غاية الامر انه مما لا شك فيه ان الكتابات الاثرية التى امدتنا بها القاهرة لا يقتصر مجال دراستها على علماء الاثار والتاريخ فحسب بل انها احدى المصادر التاريخية ان لم تكن اهمها للباحثين فى حضارة القاهرة وحياتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفنية ·

التصـــوير

الدكتور حسن الباشا

فى أحد مجالس الوزير الفاطمى أبى الحسن اليازورى (٤٤٢ — ٤٥٠ هـ / ١٠٥٠ — ١٠٥٨ م) بالقاهرة تطور النقاش بين الرسامين الشهيرين ابن عزيز والقصير الى تنافس : فتحدى ابن عزيز زميله أنه فى استطاعته ان يرسم راقصة على سطح جدار بحيث تبدو لمن ينظر اليها كانها خارجةمنه ، ورد القصير على تحدى زميله بانه يستطيع بدوره أن يرسم الراقصة كانها داخلة فى الجـــدار .

وطلب الوزير من الرسامين المتنافسين ان ينفذ كل منهما تحديه ، وفعلا اتما كلاهما العمل ، وكشفا عن صورتيهما ، وكم كانت دهشة المشاهدين حين وجدوا ان كلا منهما قد نفذ وعده بكل دقة : فرسم أحدهما صورة الراقصة بثياب بيضاء على أرضية سوداء فبدت كأنها خارجة من الحائط ، ورسم الاخر الراقصة بثياب حمراء على ارضية صفراء فبدت كانها داخلة فى الحائط : اى أن الرسامين قد استغلا تاثير الالوان فى خداع النظر .

ويتضح من هذه القصة التى رواها المقريزى فى خططه مدى الاحتفاء بفن التصوير فى القاهرة فى العصر الفاطمى .

القاهرة مركز الخلافة الفاطمية :

وكانت القاهرة فى ذلك العصر مركز الخلافة الفاطمية التى استمرت بها من سنة ٣٥٨ الى ٥٦٧ هـ (٩٦٩ — ١١٧١ م) وبسطت سلطانها — الى جانب مصر — على شمال افريقيا والشام وبلاد العرب واليمن وبعض جزر البحر الابيض المتوسط ، كما خطب باسمها فترة من الزمن فى العراق بل فى بغداد نفسها ، كما انتشرت دعوتها الروحية الى اقطار اخرى مثل ايران وبعض ممالك الهنـــد .

التصوير فى العصر الفاطمى :

وقد قدر للقاهرة أن تلعب فى هذا العصر دورا أساسيا فى رقى الحضارة والثقافة . وكان من المظاهر الحضارية والثقافية فى القاهرة فى ذلك الوقت ازدهار فن التصوير ، وابتكار اساليب جديدة فى مجاله ، وكثرة الرسامين ورعايتهم .

وبالاضافة الى ما ادخلته القاهرة على فن التصوير الاسلامى فى العصر الفاطمى من أسلوب استغلال الالوان فى خداع النظر الذى سبقت الاشارة اليه عرف مصوروها أيضا بعض حيل المنظور ، واستغلوها فى التعبير عن العمق والبروز أو ما يسمى فى المصطلح الفنى بالبعد الثالث .

وقد استخدم « المنظور » فى بداية العصر الفاطمى على يد أسرة من الرسامين كان يطلق عليها اسم « بنى المعلم » وقد سبقت الاشارة اليها فى فصل سابق .

وقد ازدهر التصوير فى القاهرة الفاطمية واتخذ فى تزويق منتجات الفنون التطبيقية المختلفة من خزف ونسيج وأخشاب وغيرها ، كما ابتكر الرسامون أساليب جديدة للتعبير .

وقد وجدت هذه الاساليب الجديدة الى جانب الاسلوب القديم الذى ورثه الفاطميون عن العصر الطولونى والاخشيدى والذى يمتبصلة وثيقة الى أسلوب التصوير الذى عرف فى مدينة سامرا فى بلاد العراق . ويتميز هذا الاسلوب التقليدى بالتسطح والجمود وبالاعتماد على الخطوط والى المبالغة فى الزخرفة .

التصوير بالالوان المائية على الجص :

وقد وصلنا بعض نماذج من الصور المرسومة بحسب هذا الاسلوب كانت تزخرف جدران مبنى يرجع الى العصر الفاطمى ومرسومة بالالوان المائية على الجص . وقد عثر على هذه الصور فى سنة ١٩٣٤ اثناء حفائر أثرية أجريت بجوار أبى السعود فى جنوب القاهرة ، وتم نقلها الى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة وقد سبقت الاشارة اليها فى فصل سابق (شكل ٢٢) .

الرسم بالفسيفساء :

وقد تنوعت وسائل الرسم والزخرفة على الجدران فى العصر الفاطمى : فالى جانب الرسم بالفريكسو أى بالالوان المائية على الجص استخدم الرسامون أيضا الفسيفساء أو الرسم بواسطة لصق فصوص من الزجاج الملون على طبقة من الملاط أو « المونة » بعضها الى جانب بعض بحيث تعبر عن صور الاشياء المطلوب رسمها . وقد وصف عمارة اليمنى فى بعض أشعاره بعض الصور الفاطمية التى رسمت بهذه الطريقة . كما جاء فى وصف غليوم رئيس أساقفة صور لزيارة رسولى عمورى ملك بيت المقدس للخليفة الفاطمى العاضد فى سنة ٥٦٢ هـ (١١٦٧ م) أنهما شاهدا فى قصر الخليفة بعض رسوم الفسيفساء .

صور الحياة الشعبية على خزف القاهرة :

وفضلا عن الابتكارات التى شهدها فن التصوير فى مدينة القاهرة فى العصر الفاطمى من حيث الاسلوب تميز التصوير أيضا بابتكارات فى الموضوع . واذا

كان من المتعذر ملاحظة هذه الابتكارات فى الصور الجدراية التى وصلتنا نظرا لندرتها فاننايمكننا مشاهدتها فيصور الفنون التطبيقية ولاسيما الخزف المزخرف عن طريق الاكاسيد المعدنية الذى بلغ فى القاهرة الفاطمية مستوى عاليا من جودة الصناعة والاسلوب الفنى . وقد وصلنا من هذا الخزف المسمى بالخزف ذى البريق المعدنى نماذج كثيرة يحمل بعضها أسماء صناعها واشهرهم الخزافان مسلم وسعد .

ومما تجدر ملاحظته فى الرسوم على الخزف الفاطمى أنها تنقسم من حيث الموضوع الى نوعين يعتبر كل منهما صدى لطبقة من طبقات أهل القاهرة . واحد هذين النوعين هو النوع التقليدى الذى عرف فى العراق وايران وغيرهما من أقطار العالم الاسلامى ويشتمل على رسوم ذات طابع أرستقراطى تمثل مناظر من حياة البلاط والحاشية المترفة والاثرياء ومسراتهم ومتعهم من رقص وعزف وشرب وصيد . أما النوع الاخر فيشتمل على مناظر مستمدة من حياة العامة وما فيها من كدح ولهو فنجد مثلا مناظر الحمالين أوالشيالين والمصارعة والمبارزة بالعصى أو التحطيب ومناقرة الديكة (شكل ١٩) .

ولميعرف هذا النوع الشعبى منالموضوعات من قبل فىالتصوير الاسلامى بصفة عامة سواء فى مصر أو فى غيرها وقد ظهر لاول مرة فى القاهرة فى عصر الفاطميين مما يدل على أن العامة او ابناء البلد قد صاروا فى هذا العصر يهتمون بالفنون ، ويفرضون ذوقهم على الفنانين .

ومن الملاحظ أن الصور التى تمثل مناظر البلاط والاثرياء ظلت محتفظة بطابع صور سامرا من حيث الاسلوب الزخرفى المسطح وطريقة معالجة الرسوم الادمية ولو أن الصور الفاطمية قد صارت الى حد ما اكثر حيوية وأكثر صدقا فى التعبير عن التجسيم وعن الحركة .

أما الصور التى تمثل الحياة الشعبية فتبدو مفعمة بحيوية دافقة وروح واقعية ومتضمنة تعبيرا صادقا عن الاحاسيس والمشاعر وادراكا لتفاصيل اجسام الكائنات الحية وطبيعة حركتها .

أثر القاهرة فى التصوير فى صقلية :

ولم ينحصر أسلوب التصوير القاهرى داخل حدودها بل انتشر خارج مصر نفسها . ويظهر هذا الاسلوب بصفة خاصة فى صقلية التى انتقل اليها من غير شك ضمن ما انتقل من القاهرة الى هذه الجزيرة من تأثيرات فنيةومظاهر حضارية بحكم ما وجد بين القاهرة وصقلية من صلات سياسية وثقافية اثناء خضوع صقلية للفاطميين قبل استيلاء النورمانديين عليها فى سنة ٤٦٤ هـ (١٠٧١ م) .

وقد بقى هذا الاسلوب بصقلية الى ما بعد استيلاء النورمانديين عليها ويشاهد أسلوب التصوير القاهرى فى الرسوم التى تزخرف سقف الكنيسة الملحقة بالقصر الملكى والمسماه بالكابلا بالاتينا فى بلرمو بجزيرة صقلية • وقد شيدت هذه الكنيسة وتمت زخرفتها فى القرن الثانى عشر فى عهد الملك النورماندى روجر الثانى (شكل ٦٧) •



شكل ٦٧ — سلسبيل (نافورة حائطية) صورة بالالوان المائية على الجص (الفريسكو) فى باليرمو بصقلية — حوالى منتصف القرن السادس الهجرى / ١٢ م

ومما يسترعى الانتباه فى هذه الصور أنها مرسومة داخل مناطق يحف بها أشرطة من الكتابة العربية مدونة بالاسلوب الكوفى الفاطمى مما لا يدع مجالا للشك فى أنها من عمل فنانين من القاهرة أو تدربوا حسب التقاليد الفنية الفاطمية التى وصلت الجزيرة من القاهرة أثناء خضوعها لمصر الفاطمية ·

وتحتوى رسوم الكابلا بالاتينا على كثير من الصور ذات الموضوعات المدنية المألوفة فى صور القاهرة الفاطمية مثل صور البلاط والرقص والموسيقى ومجالس الشراب والصيد بالاضافة الى مناظر مستمدة من الحياة اليومية مثل صور الشيالين والسقائين ·

ومعظم هذه الصور له ما يشبهه فى الصور الفاطمية فى القاهرة ولا سيما الصور المرسومة على الخزف ·

وليس من شك فى أن صور الكابلا بالاتينا تدل على مدى الاثر الذى تركه فن التصوير القاهرى خارج مصر ·

فن التصوير فى قاهرة الايوبيين والمماليك :

واذا كانت الصور الجدارية تمثل النوع الاساسى من التصوير الفاطمى فان قاهرة الايوبيين والمماليك قد شاهدت ازدهار نوع آخر من التصوير هو التصوير على صفحات الكتب ·

ولقد انتقلت القاهرة فى عصر الايوبيين والمماليك الى طور جديد من أطوار تاريخها : ذلك انه فى سنة ٥٦٧ هـ (١١٧١ م) تم لصلاح الدين الايوبى القضاء على الخلافة الفاطمية فى مصر وبذلك حل المذهب السنى محل المذهب الشيعى ، ودخلت مصر فى مرحلة جديدة من الازدهار الحضارى والثقافى ومن الانتصار السياسى والحربى امتدت اكثر من ثلاثة قرون .

وكان العصر الايوبى (٥٦٧ هـ — ٦٤٨ / ١١٧١ — ١٢٥٠ م) بحق عصر نشاط شامل سرى فى أوصال المجتمع القاهرى الذى كان قد انتابه الخمول فى أواخر العصر الفاطمى بسبب القلاقل والدسائس والفتن وضعف الحكام وتناحرهم وغزو الصليبيين للبلاد . وتعتبر الدولة المملوكية (٦٤٨ — ٩٢٢ هـ / ١٢٥٠ — ١٥١٧ م) امتدادا أو تكملة للدولة الايوبية . ولقد أفاد مركز المماليك فى مصر احياؤهم الخلافة العباسية فى القاهرة بعد أن قضى عليها المغول فى بغداد فى سنة ٦٥٦ هـ (١٢٥٨ م) اذ اتاح ذلك لهم فرصة ادعاء زعامة العالم الاسلامى ·

وقد استطاع المماليك ان يصدوا تيار المغول، وان يكملوا اجلاء الصليبيين عن

الاراضى المقدسة فى فلسطين ، وأن يقضوا على خطر الاسماعيلية فى الشام ، وأن يبسطوا نفوذهم على بلاد الشام وأرمينيا وبلاد العرب وبعض جزر البحر الابيض كما عنوا بالتجارة والصناعة والعلوم ، ولذلك كله كان عصرهم عصر ثراء ورخاء تردد صداه فى فنونهم .

وكان لهجرة كثير من الفنانين الى القاهرة التى استطاعت أن تدحر الخطر المغولى الذى اكتسح ايران والعراق وهدد غيرها من بلاد العالم اثر كبير فى تطوير فنونها وازدهارها بما فى ذلك التصوير . ولم يصلنا من عصر الايوبيين والمماليك صور جدارية غير أن المصادر الادبية اشارت الى استخدامهم للتصوير فى زخرفة القصور والعمائر المدنية ، كما وصلنا اسماء بعض النقاشين الذين كانوا يزاولون فى التصوير على الجدران فى ذلك العصر .

وبالاضافة الى الدهانين أو النقاشين أشارت المؤلفات أيضا الى أسماء بعض مزوقى المخطوطات بالتصاوير مثل احمد بن على المصرى الرسام المتوفى سنة ٨١٧ هـ (١٤١٤ م) ، ومحمد بن احمد المعروف بشمس الدين الرسام الذى كان يزاول نشاطه فى القاهرة فى سنة ٨٨٥ هـ (١٤٨٠ م) .



شكل ٦٨ — وليمة الاطباء — تصويرة من مخطوطة لرسالة دعوة الاطباء التى تنسب الى القاهرة — ٦٧٢ هـ / ١٢٧٣ م (مكتبة الامبروزيانا فى ميلان) (عن ايتنجهاوزن)

وقد وصلنا مجموعة من المخطوطات المزوقة بالتصاوير يستدل منها أن هذا النوع من التصوير قد ازدهر في مدينة القاهرة .

والحق أن تصاوير المخطوطات تمثل النوع الرئيسى من التصوير الاسلامى الذى تتضح فيه خصائصه ومراحل تطوره .

ويمثل التصوير فى المخطوطات فى القاهرة فى عصر المماليك فرعا مهما من افرع مدرسة التصوير العربية التى تعتبر أقدم مدارس التصوير الاسلامية، والتى ظهرت فى العالم الاسلامى فيما بين القرن السابع والقرن التاسع بعد الهجرة (١٣ ـ ١٥ م) .

وتمتاز التصاوير التى تنتمى الى المدرسة العربية بخصائص عامة أهمها الطابع العربى والبساطة والروح الزخرفية وعـدم الحرص على محاكاة الطبيعــة .

ومن الملاحظ أن القاهرة ظلت محافظة على التقاليد العربية فى التصويرحتى القرن السادس عشر الميلادى حين تحول التصوير فى ايران والعراق عن الطابع العربى منذ منتصف القرن الثالث عشر نتيجة تأثره بالتقاليد المغولية والصينية التى تغلغلت فى هذين القطرين على أثر حكم المغول لهما ، وهكذا ظلت القاهرة المركز الرئيسى فى العالم الاسلامى بالنسبة لتزويق المخطوطات العـربية بالتصاوير .

وقد ساعدعلىاحتفاظ مصر بهذه الاهميةظروف تاريخيةواجتماعيةمختلفة. ومن هذه الظروف أننجاة القاهرة من غزو المغول قد أتاح لفن التصوير بها أن يظل بمعزل عن التأثير المغولى الذى أدى الى تغير أسلوب التصوير فى العراق وايران تغييرا جوهريا ، ومن ثم ظل التصوير فى القاهرة عربى الطابع فى خصائصه الرئيسية .

ولقد انفرد التصوير بالقاهرة بخصائص تميزه عن سائر أساليب التصوير العربية فى العراق وايران .

ومن أهم هذه الخصائص المبالغة فى اتخاذ الاسلوب الزخرفى المتأنق وطابع الفخامة وعظمة التصميم وقوة التأثير ، وتبسيط العناصر والتقليل من عددها ، وتكبير حجم الاشخاص والمبالغة فى تحويرهم والتقييد من حركاتهم ، والبعد عن الركاكة .

وينسب الى القاهرة مجموعة من نسخ كتب مختلفة مزوقة بالتصـــاوير موزعة بين المتاحف ودور الكتب المختلفة .



شكل ٦٩ — الارنب يخدع ملك الفيلة — تصويرة من مخطوطه لكتاب كليله ودمنة
تنسب الى القاهرة ٧٥٥ م / ١٣٥٤ م (مكتبة البودليان باكسفورد)

ومن هذه الكتب نسختان من كتاب الحيل الجامع بين العلم والعمل لابن الرزاز الجزرى تم نسخهما فى القاهرة فى عصر المماليك • ومن المعروف أن الجزرى أتم تأليف كتابه فى سنة ١٢٠٦م ، وهو يتضمن وصفا للالات المختلفة من ضاغطة ورافعة وناقلة ومتحركة ، وقد وصلتنا عدة نسخ مزوقة بالتصاوير من هذا الكتاب •

ومن أهم هذه النسخ مخطوطة محفوظة بمكتبة أيا صوفيا فى اسطنبول قام بنسخها محمد بن أحمد الخطاط فى القاهرة فى شهر صفر سنة ٧٥٥ هـ (١٣٥٤ م) لاحد أمراء السلطان الصالح صلاح الدين ابن الناصر لاحد سلاطين المماليك البحرية . وقد نزعت من هذا المخطوط أجزاء بعضها محفوظ فى متحف الفنون الجميلة فى بوسطون ، وبعضها موزع فى بعض متاحف أوروبا وأمريكا • وقد حظيت هذه النسخة بكثير من الدراسات العلمية والفنية •

وتحتفظ مكتبة أوكسفورد بنسخة ثانية من الكتاب نفسه تم نسخها فى القاهرة أيضا فى سنة ٨٩١ هـ (١٤٨٦ م) •

وبالاضافة الى هاتين المخطوطتين وصلنا مجموعة أخرى من مخطوطات الكتب العربية المزوقة بالتصاوير يمكن نسبتها الى القاهرة أيضا على أساس مقارنة الاسلوب واستقراء القرائن الاجتماعية والتاريخية المختلفة . وأهم هذه المخطوطات نسخ من كتاب مقامات الحريرى ، وكليلة ودمنة ، ودعوة الاطباء لابن بطلان البغدادى ، وعجائب المخلوقات للقزوينى وغيرها (شكل ٦٨ و ٦٩) .



شكل ٧٠ — برج الثور — تصويرة من مخطوطة لكتاب عجائب المخلوقات للقزوينى تنسب الى القاهرة — حوالى القرن الثانى عشر الهجرى / ١٨ م (المكتبة الاهلية البافارية بميونخ)

كما ينسب الى القاهرة ايضـــا بعض تصاوير من مخطوطة عن العـــاب الفروسية ثلاثة منها فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة ، واثنتان فى مجموعة شريف صبرى ومجموعة فى اوروبا وتمثل هذه التصاوير رجالا يتبارزون بالعصى اما راجلين أو على ظهور الخيل ، كما توضح العابا أخرى ترد فى متن الكتاب .

وتشهد تصاوير المخطوطات القاهرية بما حققه فن التصوير فى القاهرة فى عصر المماليك من تقدم وازدهار ، كما توضح فى الوقت نفسه كيف أن هذه المدينة كانت الملاذ الاخير والحصن الحصين لاسلوب التصوير العربى خاصة بعد أن قضى عليه المغول فى ايران والعراق .

غير انه فى أواخر القرن التاسع الهجرى (١٥م) أخذت الدولة المملوكية ينتابها الضعف والاضمحلال بسبب سوء الحكم وجور المماليك وتدهور موارد التجارة بعد اكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح فى سنة ٩٠٣هـ (١٤٩٧م) مما كان من أثره أن سقطت الدولة المملوكية فريسة منهوكة القوى أمام الدولة التركية العثمانية الناهضة فى سنة ٩٢٣هـ (١٥١٧م) .

التصوير فى العصر العثمانى :

وقد منى التصوير العربى فى القاهرة فى عصر العثمانيين بنكسة كبيرة ومع ذلك استطاع بفضل الروح العربية المتأصلة فى تلك المدينة أن يستمر فترة من الزمن محتفظا بخصائصه العربية كما يشهد بذلك بعض المخطوطات المزوقة بالتصاوير من تلك الفترة ومن امثلة ذلك مخطوطة من كتاب قانون الدنيا وعجائبها للشيخ أحمد المصرى فى مكتبة طوب قابوسراى فى اسطنبول ومؤرخة سنة ٩٧٠هـ (١٥٦٣م) ومخطوطة من كتاب عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات للقزوينى فى مكتبة رضارامبور ومؤرخة سنة ٩٧٩ هـ (١٥٧٢)، ونسخة ثانية من الكتاب نفسه فى المكتبة الاهلية البافارية فى ميونخ (شكل ٧٠) ربما ترجع الى القرن الثانى عشر الهجرى (١٨ م) .

غير أن القاهرة لم تلبث أن تأثرت بأساليب التصوير التركى العثمانى الذى قام على أساس التقاليد الفنية فى كل من آسيا الصغرى والتركستان وايران بالاضافة الى التأثيرات الاوروبية .

ومنذ القرن التاسع عشر أخذت التأثيرات الاوروبية تدخل القاهرة أسوة بما كان يحدث فى أسطنبول نفسها وكان من نتيجة ذلك ادخال الرسم بالزيت . وقد استفحل أثر التصوير الاوروبى فى القاهرة منذ الحملة الفرنسية على مصر ،

النحت

عبد الرءوف علي يوسف

حين شيد خمارويه بن احمد بن طولون قصره الذى عرف بقصر الذهب زين جدرانه بتماثيل من الخشب تمثله هو ومحظياته ومغنياته وقد وصف ابو المحاسن فى كتابة النجوم الزاهرة هذه التماثيل فقال « وجعل فى حيطانه على مقدار قامة ونصف صورا بارزة من خشب معمول على صورته وصور حظاياه والمغنيات اللاتى تغنيه فى أحسن تصوير وابهج تزويق وجعل على رؤوسهن الاكاليل من الذهب والجواهر المرصعة وفى آذانها الاخراص (الاقراط) الثقال ولونت اجسامها باصناف الثياب من الاصباغ العجيبة » . والحق ان خمارويه قد اعتنى بفن النحت وعمل التماثيل مما ادى الى الاقبال على هذا الفن منذ عهده .

ولقد ورثخمارويه هذه العناية بفن النحتعن من سبقهمن ولاة مصراذ أهتم ولاه مصر وحكامها بفن النحت وعمل التماثيل منذ وقت مبكر ، فنجد منها تماثيل من الرخام أو الجص أو الخشب زينوا بها قصورهم ومنشآتهم . فتحدثنا المراجع ان مقياس النيل بالروضة (شكل ٣٣) وهو من اقدم المنشآت المدنية فى مصر والذى انشىء فى عهد الخليفة العباسى المتوكل على الله (سنة ٢٤٧ هـ سنة ٨٦١ م) على يد احمد بن محمد الحاسب كان يزين القناة التى تصل بئر المقياس بالنيل تمثال اسد من الرخام كعلامة لوصول منسوب النيل الى حد معين ، قال منشوءة :

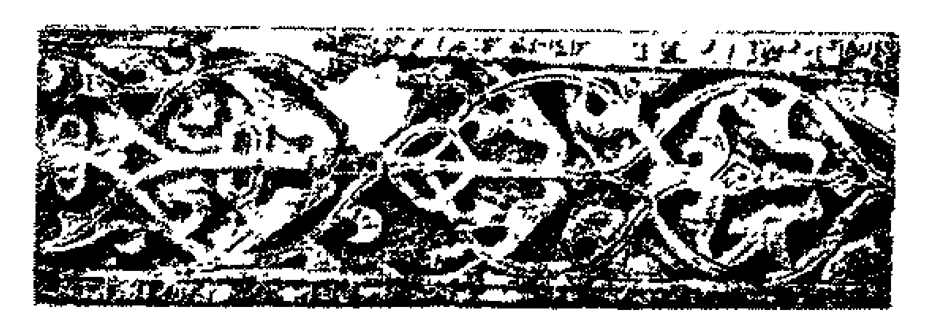
« واتخذت مثال سبع من رخام ركبته فى وجه حائط فوق القناة المطلة على النيل ، على المقدار الذى اذا بلغ الماء ستة عشر ذراعا دخل الماء فى فمه » وكذلك يذكر المقريزى فى خططه (ج ١ ص ٣١٥) ان باب الصلاة فى قصر احمد بن طولون والذى كان يخرج منه الى مسجده ، كان عليه تمثالان لاسدين من الجص ولذا سمى بباب السباع .

كما اعتنى بصناعة التماثيل فى العصر الاخشيدى واستخدم أنواع منها فى العاب اللهو والتسلية — ولقد أشار ابن سعيد الى ذلك عند وصف استقبال الاخشيد للوزير العباسى اذ قال :

فتلقاه الاخشيد وخلع عليه عند باب المدينة خلعا سلطانية وزينت لهما المدينة ونصب لهما على جوسق ابن الخلاطى فرس من خشب ينحدر ويصعد وابن الخلاطى راكب عليه (المغرب لابن سعيد ص ١٤) .

وقد ورثت القاهرة الفاطمية هذه التقاليد الفنية للنحت وعمل التماثيل وعملت على النهوض بهذا الفن كما يتضح من المؤلفات الادبية ومن بعض المخلفات التى وصلتنا وقد ذكر ابن ميسر فى كتابة « أخبار مصر » (ص ٥٧ ، ٥٨) انه كان بدار الوزير الفاطمى الافضل بن بدر الجمالى بالقاهرة تمثال له من العنبر بحجمه الطبيعىلتقاس عليه ثيابه عند عملها ، وكذلككان بمدخل مجلسه ثمانية تماثيل لجوار متقابلات منهن اربع بيض مصنوعة من الكافور واربع سود مصنوعة من العنبر وكلهن مرتديات افخر الثياب ومتزينات باثمن الحلى يمسكن بايديهن احسن الاحجار الكريمة • وكان اذا دخل الافضل من باب المجلس نكسن رؤوسهن اجلالا له فاذا اخذ مكانه فى صدر المجلس استوين قائمات ، والظاهر أن هذه التماثيل كانت تتحرك بوسائل هندسية مرتبطة بمكان وصول الافضل الى مجلسه •

وقد وصلت الينا آثار من القصور والعمائر الفاطمية بالقاهرة بعضها الواح من الرخام تحفل برسوم كائنات حية منحوتة نحتا بارزا والبعض الاخر تحف مستقلة جميلة عبارة عن حمالات ازيار من الرخام تزخرفها تماثيل صغيرة ورسوم منحوتة ، ادمية وحيوانية غاية فى الاتقان • وقد عثر على هذه الالواح الرخامية فى بعض العمائر المملوكية كخانقاه بيبرس الجاشنكير بشارع الجمالية والتى انشئت مكان دار الوزارة الكبرى فى العصر الفاطمى وخانقاة فرج بن برقوق بالعباسية (حسن عبد الوهاب : الاثار المنقولة والمنتحلة فى العمارة الاسلامية ، ص ٢٤٧ ، ٢٤٨) . وقد وجدت هذه الالواح مستعملةفى تبليط الارضيات مقلوبة على وجهها ، وربما قصد من ذلك استخدام ظاهرها الاملس لهذه الارضيات او ربما عمد البناءون الى ذلك رغبة منهم فى اخفاء رسوم الكائنات الحية عند استخدامها فى الخانقاة وهى الدار التى يتعبد فيها الصوفية . وتزدان هذه الالواح الرخامية برسوم حمامات متقابلة على أفرع نباتية ورسوم اسماك ، او رسم شجرة الحياه — وهى هنا على هيئة شجرة تجد احيانا علىجانبيها اسدان وأحيانا أخرى طاووسان، وأسلوب هذهالرسوم



شكل ٧١ — لوح من الرخام مزخرف بالنحت البارز من خانقاه بيبرس الجاشنكير حوالى القرن الخامس الهجرى ١١ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

المنحوتة نعرفه فى الطراز الفاطمى فى مصر (شكل ٧١) . وتؤيد المراجع استعمال رخام من بقايا القصور الفاطمية القاهرية بعد تهدمها فى بناء العمائر المملوكية التالية كخانقاة بيبرس الجاشنكير وغيرها كما تذكر ان هذا الرخام الفاطمى المزخرف كان ذا قيمة كبيرة ، وكان امراء المماليك يجدون فى طلبه واعادة استخدامه فى عمائرهم بالقاهرة وذلك لجمال زخارفه، كما كانوا يحرصون على اختزان ما يفضل عن حاجاتهم منه . ومن أمثلة ذلك ماذكره المقريزى عن بيبرس الجاشنكير وبنائه الخانقاه اذ يقول انه « عندما شرع فى بنائها حضر اليه الامير ناصر الدين محمد ابن بكتاش الفخرى امير سلاح واراد التقرب لخاطره وعرفه ان بالقصر الذى فيه سكن ابيه مغارة تحت الارض كبيرة ، يذكر أن فيها ذخيرة من ذخائر الخلفاء الفاطميين ، وأنهم لما فتحوها لم يجدوا بها سوى رخام كثير ، فسدوها ولم يتعرضوا لشىء مما فيها . فسر لذلك وبعث عدة من الامراء وفتحوا المكان فاذا فيه رخام جليل القدر عظيم الهيئة فيه مالا يوجد مثله لعظمه فنقله من المغارة ، ورخم منه الخانقاة والقبة وداره التى بالقرب من البندقانيين وحارة زويلة ، وفضل منه شىء كثير عهدى أنه مختزن بالخانقاه واظنه باق هناك » (الخطط ج٢ ص ٤١٧)

هذا ، ويحتفظ متحف الفن الاسلامى بالقاهرة ببعض هذه اللوحات الرخامية، المأخوذة من هذه الخانقاة وخانقاة السلطان فرج بن برقوق . وينسب الى القرنين ١٢ ، ١٣ الميلاديين فى مصر لوح رخامى بنفس المتحف (رقم سجل ٧٠٤٩) وهو مزخرف باسلوب النحت البارز برسوم على هيئة فرعين نباتيين منحوتين يتقاطعان بشكل اربعة جامات او مناطق لوزية باحدها صورة حوتين يبتلعان شخصين كل منهما يمسك دورقا وكاسا ، وفوقها شكل حيوان له جناح وراس آدمى ، وفى الطرفين شكلان متماثلان كل منهما يمثل طائرين متواجهين براسين آدميين ، ويزخرف اطار اللوح صف من اسماك متتابعة افواهها مقفلة او مفتوحة على التبادل . ونلحظ فى هذه الرسوم والاشكال تطورا عن أسلوب العصر الفاطمى ولذا نرجعها الى اواخر هذا العصر أو الى العصر الايوبى .

ولدينا من عصر المماليك الواح رخامية جميلة تكسو أجزاء من جدران مدرسة الامير صرغتمش بشارع الخضيرى بالقاهرة (سنة ٧٥٧ هـ سنة ١٣٥٦ م) وتزخرف هذه الالواح بالحفر البارز رسوم نباتية دقيقة متشابكة فضلا عن رسوم حيوانات وطيور . وقد نقلت عدة من هذه الالواح الى متحف الفن الاسلامى ، منها لوح (برقم سجل ٢٧٨٥) تتألف زخارفه من جامة أو منطقة بيضاوية كبيرة فى الوسط ينتهى طرفاها بشكل شرفتين وارباع جامات بالاركان . وتملاء الجامة الوسطى أفرع نباتية لطيفة تنبثق من زهريتين على الجانبين وتخرج منها اوراق نباتية كبيرة فوق كل منها عنقود من العنب ،

ويتوسط الزخارف شكل مصباح او مشكاه ، وعلى جانبيها رسم يدين تمسكان فرعين نباتيين وطائرين . وتملاء أرباع الجامات زخارف نباتية جميلة (أرابسك) (شكل ٧٤) . وتزخرف بعض الالواح الرخامية الاخرى من هذه المدرسة اشكال مشكاوات أو زهريات تتوسط رسوما نباتية دقيقة ، وباطاراتها صور فهود تهاجم غزلانا غاية في الاتقان .

وقد ذكر المقريزى ان هذه الالواح الرخامية منقولة من دار الوزير علم الدين بالقاهرة وكانت تسمى بالسبع قاعات ، وكان واسع الثراء وتوفى سنة ٧٥٤ هـ (١٣٥٣ م) ويحدثنا المقريزى عن ذلك فيقول « ان السبع قاعات استمرت وقفا بيد ذرية علم الدين الا أن الامير صرغتمش المذكور اخذ رخامها ووجد فيها شيئا كثيرا من صيني ونحاس وقماش وغير ذلك قد اخفى في زواياها ... » (ج ٢ ص ٦٠ ، ٤٠٤)

والواقع أن اشتمال بعض الواح الرخام التى تكسو اجزاء من جدار مدرسة الامير صرغتمش على رسوم منحوتة تمثل بعض الكائنات الحية يدل على أن هذه الالواح لم تعمل اصلا لهذه المدرسة لانه لم تجر العادة أن تزخرف العمائر الاسلامية الدينية برسوم كائنات حية ، كما يؤكد ان هذه الالواح لابد وانها قد نقلت من احدى العمائر المدنية حيث كان يسمح فيها باستعمال هذا النوع من الزخارف ولعل مصدرها هو دار الوزير علم الدين كما ذكر المقريزى ، ومهما يكن من أمر فقد استرعى الانظار جمال هذه الالواح الرخامية واشار اليها الشاعر شمس الدين الصائغ فى تهنئة الامير صرغتمش يوم افتتاح المدرسة قال :

ليهنك يا صرغتمش ما بنيته لا خراك فى دنياك من حسن بنيان

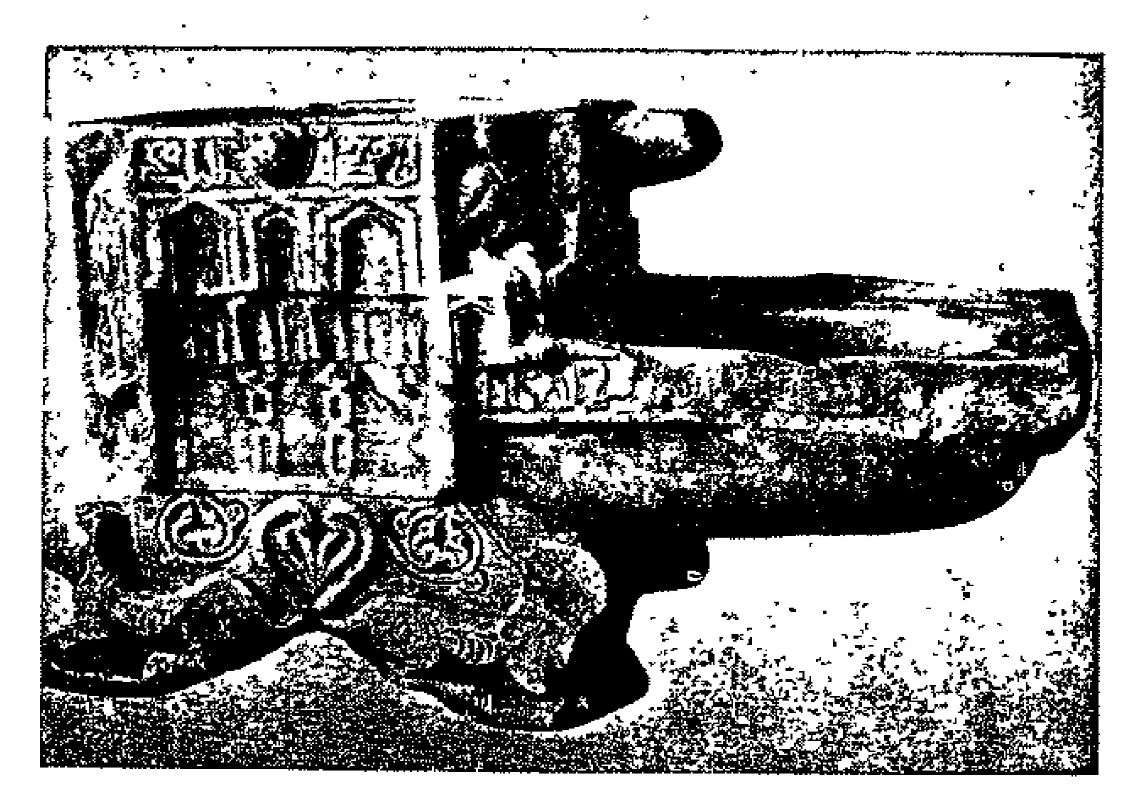
به يزدهى الترخيم كالزهر بهجة فلله من زهر ولله من بانى

ومن الالواح الرخامية القاهرية ذات الرسوم المنحوتة المحفوظة بمتحف الفن الاسلامى قطعة مستديرة من الرخام (رقم سجل ١٢٧٥٢) مقطوعة من لوح اكبر يزخرفها بالنحت البارز رسم مركب يتألف من نسر ذى راسين ناشر جناحيه ويقبض بمنقاره على رأسى وعلين ويحيط برقبته طائران صغيران ، واسفل النسر رأس ثور . وتحيط بهذه الرسوم افرع نباتية تخرج منها رؤوس سباع ونسور وعلى الجانبين قرب رجل النسر شكل يدين تخرجان من الافرع النباتية وتمسكان بأحد الفروع كما فى لوح مدرسة صرغتمش السابق ذكره ولذا ننسب هذا اللوح الى هذه الفترة من العصر المملوكى .

ومن القطع الفنية ذات الزخارف الحيوانية المنحوتة الواح من الرخام كانت تركب فى اسبله القاهرة تزخرفها رسوم بارزة على هيئة زخارف هندسية ونباتية

متكسرة تملاء ساحتها الوسطى وقد قصد من هذه الرسوم البارزة ان يجرى عليها الماء ليتخلل ثنايا الزخارف فيبرد ويزول ما قد يكون به من شوائب وذلك قبل ان يصب في احواض الشرب خلف شبابيك الاسبلة . وتزخرف اطارات كثير من هذه الالواح الرخامية التى تسمى « شاذروانات » أو سلسبيلات برسوم فهود وسباع تتعقب غزلانا تعدو . ومثال ذلك سلسبيل بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة (رقم سجل ٣١) وارد من سبيل السلطان فرج بن برقوق القائم امام باب زويلة بالقاهرة ويرجع الى القرن التاسع الهجرى (١٥م) . وربما أستلهم الفنان هنا الطبيعة فى منظر السباع والضوارى وهى تتربص للغزلان عند منابع المياه لاقتناصها فسجل هذا بالحفر البديع على الواح أسبلة المياه .

ومن التحف الرخامية المنقولة من القصور والمساجد وغيرها من العمائر القاهرية مجموعة ازيار للمياه مختلفة الضخامة بيضية الشكل منحوتة من قطعة واحدة ويزين بعضها قنوات طولية أو زخارف نباتية بارزة أو كتابات كوفية ونسخية . ومن امثلتها الجميلة المحفوظة بمتحف الفن الاسلامى زير أصله من مدرسة الاميرة تتر الحجازية بالقاهرة وهى ابنة السلطان الناصر محمد بن قلاوون . ويزخرف بدنه رسوم نباتية محفورة حفرا بارزا على هيئة افرع



شكل ٧٢ — حامل زير من الرخام مزخرف بالنحت البارز — القرن السادس الهجرى ١٢ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

وأوراق كبيرة مفصصة تؤلف شبكة تغطي البدن ، وعلى رقبته شريط به عبارة مكررة بالخط الكوفي تقرأ « عز دائم » ويزين القاعدة صف من أشكال أسماك متتابعة . ويضم المتحف أيضا زيرين صغيرين نسبيا منحوتين نحتا لطيفا وبدنهما خال من الزخارف ويشاهد أعلى البدن فى ثلاث مناطق عبارة منقوشة نصها :

« وقف هذا الزير على هذا السبيل المبارك مولانا السلطان الملك الاشرف أبو النصر قايتباى عــز نصره بمحمد وآله » ولــكل منهما ثلاثة مقــابض تزخرفها جديلة مفرغة .

ولهذه الازيار الرخامية قواعد أو « كلج » من الرخام أيضا وبعض هذه القواعد أو حاملات الازيار يرجح انها كانت فى الاصل تحمل أزيارا من الفخار ينضح الماء من مسامها فى تجويف الكلجة او حامل الزير ثم ينساب خلال سلسبيل صغير مزخرف بالحفر الى حوضها حيث يتجمع ويمكن الشرب منه بالكيزان . ولبعض هذه الكلج رأس صغير بارز فى مقدمها وأربع ارجل مزخرفة بالحفر تشبه أرجل السلحفاة فتعطى احساسا بأن النحات قد استلهم شكل السلحفاة فى المظهر العام للكلجة . ويزخرف بدن الكلجة المربع أو المضلع أشكال عقود أو مقرنصات وزخارف هندسية وأشرطة من الكتابات الكوفية الجميلة تحوى عبارات دعائية مثل « بركة كاملة ونعمة شاملة » .

وقد زين بعض هذه القواعد او الكلجات برسوم أشخاص مجسمة منها رجال واقفون يمسكون صولجانات أو سيوفا مستقيمة أو نساء عاريات يحاولن ستر أجزاء من أجسادهن بأيديهن أو تماثيل نسور ناشرة أجنحتها أو طيور وأسود مجنحة محفورة حفرا بارزا .

ومن المرجح نسبة كثير من هذه الكلجات الى القاهرة الفاطمية بناء على أشكال هذه الرسوم والزخارف والكتابات ومن الكلجات التى يرجح نسبتها الى ذلك العصر الكلجة (رقم سجل ٤٣٢٨) ونرى باركانها أشكالا بارزة تمثل سيدتين جالستين كل منهما تضم يديها الى صدرها ، ورجلين واقفين يمسكان صولجانين وترتكز الكلجة على اربعة قوائم على هيئة أسود رابضة . ويدور على حوضها عبارات دعائية بالخط الكوفي تنتهي بتاريخ صناعتها الذى بقيت منه كلمة « وخمسمائة » (شكل ٧٢) .

والى جانب النحت فى الرخام ازدهر فى القاهرة فن النحت فى الجص ومن امثلة هذا النوع مجموعة من المحاريب الجصية القاهرية من العصر الفاطمى تزينها زخارف منحوتة متنوعة من عناصر نباتية واشكال هندسية

وكتابات كوفية ، ومنها المحراب الفاطمى الموجود بالجامع الطولونى الذى اقامه الوزير الافضل شاهنشاه بن بدر الجمالى (حـــوالى سـنة ٤٨٧ هـــ ١٠٩٤) وهو محراب مسطح غير مجوف ويحيط به اطار عريض به نص بالخط الكوفى المزهر غاية فى الروعة والجمـــال باسم الخليفة المستنصر ووزيره الافضل ، وبوسط المحراب زخرفة نباتية مبسطة كأسية الشكل وآيات قرآنية بحروف كوفية اصغر من نص الاطار ، وبالارضية بين الزخارف نجد زخرفة هندسية دقيقة مكررة على هيئة ثلاث شعب (تسمى عند الصناع باسم زخرفة دقماق) تتشابك وحدات من هذه الزخارف وتتداخل معا لتكون خلفيه جميلة تساعد فى ابراز الزخارف والكتابات فوقها . ولعل هذا هو المثال الاول لظهور هذه الزخرفة فى مصر ، وقد شاعت هذه الزخرفة فيما بعد فى عصر الايوبيين والمماليك لا سيما فى التحف المعدنية (شكل ١٠٥) .

ولا يزال كثير من جدران الجامع الازهر وعقوده تزدان بزخارف نباتية وكتابات كوفية غاية فى الدقة والبهاء كلها ترجع الى العصر الفاطمى ومن امثلة ذلك عقود المجاز القاطع أو الرواق المتجه الى المحراب وجوانب القبة المشيدة على رأس هذا المجاز والشبابيك الجصية المفرغة باعلى الجدران والمحراب القديم (شكل ١٠٨) . ومن الامثلة الجميلة ايضا للمحاريب الفاطمية القاهرية ذات الزخارف المحفورة فى الجص ، محراب جامع الجيوشى ومحراب مشـــهد



شكل ٧٣ ــ كتلة من الرخام عليها بالنحت البارز رسم سبع عثر عليها بحى الظاهر بالقاهرة (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

السيدة رقية اللذان يرجعان الى أواخر العصر الفاطمى ويمتاز الاخير بأنه متوج بزخرفة على هيئة محارة .

أما النحت على الحجر فى العصر الفاطمى فيتمثل فى الزخارف الهندسية البديعة على مدخل جامع الحاكم ومئذنتيه وفى زخارف بوابات القاهرة الحجرية: باب النصر وباب الفتوح وباب الزويلة (بوابة المتولى) التى ترجع الى عصر الخليفة المستنصر بالله ووزيره بدر الجمالى . وكذلك زخارف واجهة جامع الاقمر حيث نجد نماذج جميلة مبكرة من المقرنصات فى أعلى الدخلات والحنايا ، كما استخدمت هذه المقرنصات فى زخرفة أركان الجامع من الخارج فوق الاجزاء المشطورة من هذه الاركان وربما كان بناء هذه الاركان المشطورة قد قصد به توسيع مداخل الشوارع والحارات المجاورة للعمائر (أشكال ٤٧ و ١١١ ١١٤ و ١١) .

وفى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة كتلتان مستطيلتان من الرخام نحت على كل منهما رسم شديد البروز على شكل أسد يسعى على مهل وله ذيل طويل منثن فوقه وقد عمد الفنان الى ابراز عضلات الارجل والبدن كما زخرف اجزاء من جسده بزخارف نباتية لطيفة . وينسب كثير من مؤرخى الفنون هاتين القطعتين الجميلتين من النحت القاهرى الى العصر الفاطمى بينما يميل البعض الى نسبتهما للعصر المملوكى والى عصر السلطان الظاهر بيبرس على وجه الخصوص . وقد كانت هاتان الكتلتان فى المكان المسمى الان « بشارع السبع والضبع » بالحسينية . وقد اشتق اسم هذا الشارع من هذين التمثالين كما سبق ان ذكرنا فى حديثنا عن حى الحسينية والظاهر . (شكل ٧٣) .

ومن أمثلة النحت على الحجر فى عصر المماليك الافريز الذى نراه فوق عقد قناطر أبى المنجا التى سميت بهذا الاسم نسبة الى المهندس الذى حفر هذا المجرى وانشأ عليه سدا فى العصر الفاطمى . وتقع القناطر الحالية الى الشمال الشرقى من شبرا ، وقد انشأها الظاهر بيبرس وجعل عليها افريزا به نقوش سباع ، تشاهد متجهة الى اليسار ورؤوسها منظورة من الامام ولكل منها شارب واذنان مدببتان وعينان لوزيتان وذيل مرفوع على الظهر ، ومن المعروف أن السلطان بيبرس كان يتخذ رنكه او شعاره وشارته على هيئة أسد . كذلك بنى الظاهر بيبرس قنطرة على الخليج القاهرى (المصرى) اقام عليها أيضا أربعة أسود من الحجارة بالنحت البارز ، على كل جانب منها اثنان فسميت لذلك قناطر السباع وقد وصفها الرحالة عبد الغنى النابلسى الذى زار مصر فى القرن ١٨ م فى رحلته الى الحجاز وذكر أن عليها صورة سبعين فقط ، ثم سميت هذه

القناطر بقنطرة السيدة زينب لوقوعها أمام المسجد الزينبى ثم اندثرت هذه القناطر بردم الخليج القاهرى سنة ١٨٩٧ ·

وكذلك نرى فى المنابر الرخامية من عصر المماليك أمثلة رائعة من الزخارف المنحوتة نجد منها زخارف نباتية من أوراق العنب وعناقيده فى منبر جامع اق سنقر (سنة ٧٤٨ هـ ــ ١٣٤٧ م) ، وزخارف أخرى هندسية تتألف من أشكال أطباق نجمية وغيرها كما فى منبر ضريح السلطان برقوق الذى عمل بأمر السلطان قايتباى (٨٨٨ هـ ــ ١٤٨٣ م) ومن نماذج النحت الحجرى القاهرى فى هذا العصر ايضا الشبابيك المصنوعة من الحجر المفرغ بأشكال زخرفية فى الخانقاه الجاولية بجوار جامع ابن طولون وكذلك الزخارف الجصية والحجرية المختلفة فى مدرسة السلطان حسن ·

ولم يصلنا الا القليل من أسماء هؤلاء الصناع القاهريين من النحاتين والحجارين والمرخمين والنقاشين والبنائين الذين جملوا هذه العمائر التى تزدان بها القاهرة بفنون النحت · ومن هؤلاء (على بن عمر) الذى نحت التركيبة الرخامية على قبر القاصد بشارع باب النصر حوالى سنة ١٣٣٥ م و (محمد بن أحمد) و (أحمد زغلش الشامى) اللذان سجلا اسميهما على جانبى باب قصر قوصون حوالى سنة ١٣٣٨ م و (محمد بن القزاز) الذى بنى منارتى جامع المؤيد بما يشتملان عليه من نحت جميل وقد سجل أسمه على كلتى المنارتين بالاضافة الى تاريخ البناء فنجد على المنارة الشرقية عبارة «عمل هذه المئذنة المباركة العبد الفقير الى الله تعالى محمد بن القزاز ، وكان الفراغ فى أول رجب سنة اثنين وعشرين وثمان مائة ، والتاريخ على المئذنة الغربية فى العام الذى يليه (شكل ١١٤) · ومن صناع النصف الثانى من القرن الخامس عشر الميلادى (عبد القادر النقاش) وكان من كبار النقاشين فى الرخام وقد نقش رخام مدرستين من افخم مدارس دولة المماليك الجراكسة هما مدرستا قجماس الاسحاقى وابو بكر مزهر وقد امتاز هذا المرخم بحفر الزخارف فى الرخام الابيض وملئها بالمعجون الملون · وقد سجل أسمه بعبارة (عمل عبد القادر النقاش) فى دائرة زخرفية بتجويف المحراب طردا وعكسا بمدرسة قجماس وكذلك فى عقود وشبابيك المدرسة المزهرية · (حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد الاثرية ص ٢٦٤) ·

ويمتحف الفن الاسلامى تركيبة قبر (رقم سجل ٣٥٦٨) مستطيلة من الرخام منقوش على جوانبها الاربعة بالبارز اسم الامير (خضابردى الظاهرى) بخط نسخى جميل يتخلله رنك (الكأس) وهو شارة هذا الامير الذى توفى سنة ٦٩٠ هـ (١٢٩١ م) · وتنتهى الكتابات بهذه العبارة التى تحتوى على اسم



شكل ٧٤ — لوح من الرخام من مدرسة صرغتمش — حوالى القرن الثامن الهجرى / ١٤ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

النحاس : « مما عمل برسم الامير خضابردى الظاهرى المعمار احمد بن الحجار غفر الله له وللمسلمين » ·

وبالاضافة الى النحت على الحجر ، عرفت القاهرة عمل تماثيل الفخار والخزف ، وقد كشفت لنا حفائر الفسطاط عن مجموعة كبيرة من التماثيل الصغيرة من هاتين المادتين يغلب على معظمها انها كانت لعبا للهو الاطفال وبعضها على هيئة اشكال آدمية او فرسان وبعضها على هيئة كباش اواسود، كما نجد بينها تمثالا لقطة ترضع صغارها وصفارة على هيئة سمكة صغيرة وغير ذلك . وبعض هذه التماثيل من خزف مزجج اى مطلى بطلاء زجاجى شفاف ، وبعضها شعبى بسيط . ويرجع جانب كبير من هذه التماثيل الخزفية والفخارية الى العصر الفاطمى كما ان بعضها يرجع الى عصر المماليك وتمثل هذه المجموعة التى يضمها متحف الفن الاسلامى بالقاهرة نوعا طريفا من الفن الشعبى جديرا بالدراسة والاهتمام ·

ومن تماثيل الاطفال ايضا ما كان يصنع من الحلوى باشكال مختلفة فى الاعياد والمواسم ، جاء فى وصف سوق الحلاويين بالقاهرة : « وكان هذا السوق فى موسم شهر رجب من أحسن الاشياء منظرا ، فانه كان يصنع فيه أمثال خيول وسباع وقطاط وغيرها تسمى العلاليق واحدتها علاقة ، ترفع بخيوط على الحوانيت · فمنها ما يزن عشرة أرطال الى ربع رطل تشترى للاطفال فلا يبقى جليل ولا حقير حتى يبتاع منها لاهله واولاده وتمتلىء أسواق البلدين مصر والقاهرة وأريافهما من هذا الصنف » · (خطط جـ ٢ ص ٩٩ ــ ١٠٠)

كذلك أمدتنا حفائر الفسطاط بمجموعة من التماثيل المدنية الجميلة معظمها من البرونز منها تمثال عازفة الدف وهى جالسة متربعة ، وفى يدها الدف وعلى راسها تاج بزخارف بارزة وتحلى رقبتها بعقد وفى يديها سواران ، ولها ثلاثة جدائل احداها مدلاة على ظهرها واثنتان على صدرها · وينسب هذا التمثال الى العصر الفاطمى وربما قصد به صانعه تمثيل احدى المغنيات الشهيرات فى هذا العصر كالطبالة الشهيرة (نسب) التى ذاع صيتها فى عصر الخليفة المستنصر بالله وينسب اليها حى الطبالة بالقاهرة · هذا فضلا عن تماثيل سباع وغزلان وأرانب وغيرها من الحيوانات والطيور ينسب معظمها الى العصر الفاطمى أيضا ·

كذلك تحدثنا المراجع باسهاب عن تماثيل كانت تصاغ وتنحت من الذهب والفضة والاخشاب الثمينة على هيئة اشكال آدمية وحيوانات وطيور وتقدم على

صوانى من الذهب فى مجلس الخليفة الفاطمى اثناء الاحتفال بعيد وفاء النيل ويشرف على عملها بيت المال ، يقول المقريزى انه كان يقدم بين يدى الخليفة « الصوانى الذهب التى وقع التناهى فيها منهممالجهات (أى من قبل زوجات الخليفة ونساء كبار رجال الدولة) من أشكال الصور الادمية والوحشية من الفيلة والزرافات ونحوها ، المعمولة من الذهب والفضة والعنبر والمرسين (نوع من النبات) المشدود والمضفور عليها ، المكلل باللؤلؤ والياقوت والزبرجد » ثم يصف بعض التماثيل وصفا تفصيليا فيقول انه « من الصور الوحشية ما يشبه الفيلة جميعها عنبر معجون كخلقة الفيل ونابا ه فضة ، وعيناه جوهرتان كبيرتان فى كل منهما مسار ذهب مجرى سواده (أى محل سواد العين) وعليه سرير من عود (أى منحوت من خشب العود) بمتسكات فضة وذهب ، وعليه عدة من الرجال ركبان وعليهم اللبوس تشبه الزرديات (أى حلل من الدروع) وعلى رؤوسهم الخوذ وبأيديهم السيوف المجردة (أى المسلولة) والدرق (أى الدروع المستديرة تمسك بالايدى) وجميع ذلك فضة . ثم صور السباع منجورة من عود وعيناه ياقوتتان حمراوان وهو على فريسته وبقية الوحوش وأصناف تشد من المرسين المكلل باللؤلؤ شبه الفاكهة » . (خطط جـ ١ ص ٤٧٢ ، ٤٧٧) .

وكانت هذه التماثيل توزع فى الصوانى مع صوان اخرى للاطعمة من مائدة القصر على جميع من يحضر هذا الاحتفال ابتداء من الوزير وذلك باستثناء قاضى القضاة الذى لم يكن يحمل اليه شىء من التماثيل باعتبارها منافية للشرع ويصف المقريزى ذلك فى قوله :

« ويحمل للوزير ماهو مستقرله بعادة جارية ومن صوانى التماثيل المذكورة ثلاث صوان ويخصص منها أيضا لاولاده واخوته خارجا عن ذلك اكراما وافتقادا (أى لمن لم يستطع الحضور) ويحملالى قاضىالقضاة والشهود شدة أى (صينية كبيرة مغطاة) من الطعام الخاص من غير تماثيل توقيرا للشرع ، ويحمل الى كل أمير فى خيمته شدة طعام وصينية تماثيل ، ويصل من ذلك الى الناس شىء كثير » . (جـ ٢ ص ٤٧٩)

ويهمنا فى هذا النص ما يشير اليه المقريزى من التحرج فى تقديم تماثيل للقاضى لنهى الشرع عن عمل التماثيل ، ولكن يبدو أن هذا التصرف كان مجرد عمل مظهرى ذلك ان الدولة ممثلة فى بيت المال كانت تشرف على صنع هذه التماثيل وانها كانت تفرق فى احتفال رسمى بحضور الخليفة نفسه على كبار المحتفلين وعامة الناس مما لا يدع مجالا للشك أن مسألة الخوف أو التحرج فى

عمل التماثيل كانت قد انمحت من اذهان الناس. وحتى المقريزى نفسه وقدكان قاضيا ومحتسبا ـ نجده يندد بشدة بأحد المتطرفين من المشايخ فى عصره لانه عمد الى تشويه تماثيل قناطر السباع التى سبق ذكرها فيقول : « الا آن الشيخ محمدا المعروف بصائم الدهر شوه صورها (أى صور السباع) ظنا منه ان هذا الفعل من جملة القربات » ثم يتمثل فيه بقول القائل :

وانما غاية كل من وصل — صيد بنى الدنيا بانواع الحيل

الفصل الثالث

الفنون التطبيقية

- الخزف
- الفخار
- الزجاج
- البلور الصخري
- الخشب والعاج
- المعادن
- النسيج

الخزف

عبد الرءوف علي يوسف

ازدهرت صناعة الخزف في مصر منذ بداية العصر الاسلامي ، وزاد الاهتمام بهذه الصناعة فتقدمت فى سبيل الرقى منذ أصبحت مصر دولة مستقلة فى عهد الطولونيين وصارت عاصمتها تنافس حاضرة الخلافة في بغداد ، وقد ظهر فى هذا العصر نوع من الخزف المصرى يتميز بالزخارف البارزة المطبوعة بالقالب وبالطلاء الزجاجي ذى اللون الاخضر والمتعدد الالوان هذا وتزخرف اوانى هذا النوع رسوم طيور وحيوانات وزخارف هندسية ونباتية وكتابات كوفية بسيطة . وقد وصلنا اسم احد صناع هذا النوع وهو « أبو نصر البصرى » وكان يوقع على اوانيه بعبارة (عمل أبو نصر البصرى بمصر) · وقد وصلنا توقيعه على صحن مقسم الى مناطق · ويضم المتحف البريطاني صحنا صغيرا من هذا النوع نقش عليه بيت من شعر أبى تمام نصه :

لا تيأسن وان دامت مطالبة　　　　اذا استعنت بصبر أعقبت فرجا

كذلك وجدت في مصر كما وجدت فى الشام والعراق أجزاء من أواني خزفية بزخارف بارزة يغطيها طلاء مذهب تظهر فيه محاكاة الخزافين للاواني الذهبية والفضية التى كانت تستعمل عند الرومان والفرس وتقتصر رسوم هذا النوع على الزخارف الهندسية والنباتية والكتابات · وتؤرخ هذه الانواع المبكرة من الخزف المصرى ذات الزخارف البارزة بالقرنين الثامن والتاسع بعد الميلاد .

كذلك أسهمت مصر مع باقى اقطار العالم الاسلامى فى انتاج الخزف اللامع ذى البريق المعدنى وهو ابتكار اسلامي خالص غير مسبوق ، لم تعرفه الحضارات السابقة على الاسلام ولم يهتد اليه الصينيون رغم علو شأنهم في ميدان الخزف والبورسيلين · وترسم زخارف هذا النوع ذى البريق المعدنى بأكاسيد معدنية فوق طلاء الاناء بعد حرقه للمرة الاولى ثم يعاد حرق الاوانى مرة ثانية بعد زخرفتها لتثبيت الزخارف واعطائها اللمعان والالوان المطلوبة · ويحتاج هذا الاسلوب فى صناعة الخزف الى مهارة ودربة كبيرة للسيطرة على حرارة الفرن اثناء تثبيت هذه الزخارف وانضاجها . وقد يستخدم فى هذا النوع مركبات مختلفة التكوين لاعطاء لونين أو ثلاثة لزخارف الاناء ·

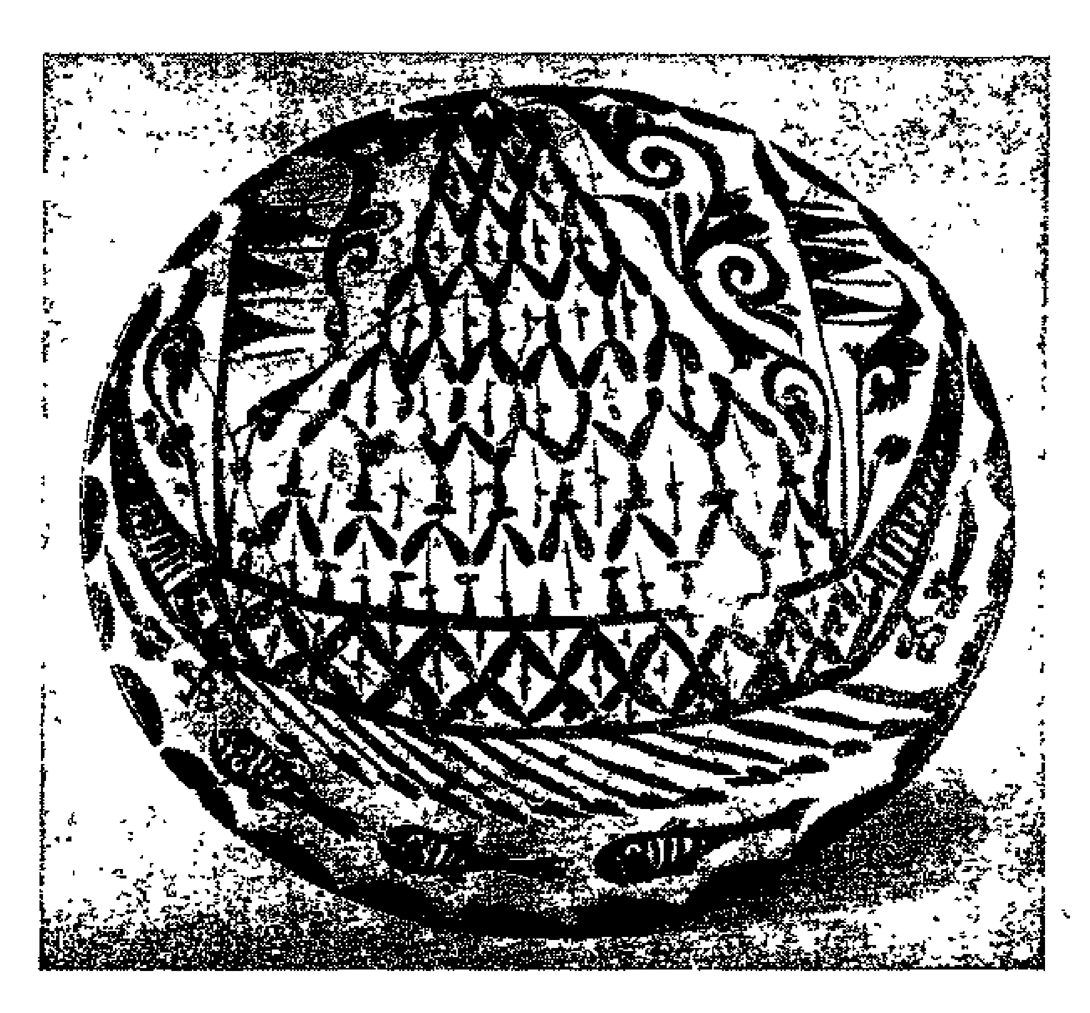
ويمتاز الخزف الطولونى بصغر حجم أوانيه فنجد منها صحونا وكؤوسا وقدورا مزخرفة بطلاء معدنى يغلب عليه اللون الزيتونى على أرضية بيضاء عاجية اللون • وترتبط هذه الاوانى من حيث الشكل والزخارف بخزف سامرا فى العراق • وتشتمل زخارفه على رسوم حيوانات أو رسوم آدمية مبسطة مثل رسم أمير جالس على العرش أو رسم صياد يمسك رمحا وتبدو زخارفه النباتية محورة عن الطبيعة وتتجاور مكملة بعضها بعضا وتشبه زخارف الجص التى نراها فى الجامع الطولونى • كما تزين بعض الاوانى كتابات كوفية لعبارات دعائية منها : « بركة لصاحبه » و « توكل يكفيك » .

وبمجىء الفاطميين الى مصر وتأسيسهم عاصمتهم القاهرة بها (٣٥٨ هـ ـ ٩٦٩ م) ازدهر هذا النوع من الخزف المصرى ذى البريق المعدنى ازدهارا كبيرا واستمر ازدهاره طوال حكمهم أكثر من قرنين من الزمان (شكل ٧٥) . ولقد راجت هذه الصناعة وتعددت أشكال الاوانى وتنوعت زخارفها وظهر عدد كبير من أساتذة صناعة الخزف فى هذا العصر وساعد على ازدهار هذا النوع الفاخر من الخزف المحاكى للاوانى الذهبية الرخاء الاقتصادى الكبير الذى نعمت به البلاد فى عصر الدولة الفاطمية . ويكفى للتدليل على رواج هذه الصناعة أن الدولة فى العصر الفاطمى كانت تفرض مكوسا على أحمال الوقود التى كانت تستخدم فى مصانع الخزف وكانت هذه الضرائب من الموارد الهامة للدولة .

وتعرض أوانى هذا النوع من الخزف الفاطمى لوحات لرسوم آدمية وحيوانات وطيور وزخارف نباتية وهندسية وكتابات بالخط الكوفى الجميل . وكذلك مناظر للرقص والموسيقى والشراب والصيد ومشاهد من الحياة الاجتماعية واليومية مثل رسم الحمال وكلبه والمبارزة بالعصى (لعبة التحطيب) ومشاهد للمصارعة ومناقرة الديوك (شكل ١٩) . وتلعب الزخارف النباتية دورا هاما فى زخرفة كثير من الاوانى وتقتصر زخرفة بعضها على هذه الرسوم النباتية دون غيرها فنجد فيها أمثلة جميلة شائقة لزخارف الارابسك • ومن العبارات التى زينت بعض الاوانى بالخط الكوفى المورق والمزهر (أى المزخرف بأوراق نباتية وازهار) نجد عبارات دعائية وأقوالا طريفة مثل : « نعمة شاملة وبركة كاملة وسعادة متواصلة •• » و « من خفى طرفه نم ظرفه » والمقصود أن جمال الحديث يكشف عن صفات صاحبه و « من حرم الوفا أمن الجفا » أى من حرم الاصحاب أمن شر الهجر والجفاء • كما نقش على احدى قطع الخزف من أسلوب الخزاف الفاطمى سعد بيت من الشعر فى العتاب نصه :

أغلقت باب السود دون تعطف وتركت باب الهجر لى مفتوح

ويتزعم خزافى هذا النوع من الخزف ذى البريق المعدنى الفاطمى اثنان من



شكل ٧٥ ــ طبق من الخزف ذى البريق المعدنى عليه رسم مركب
حوالى القرن الرابع الهجرى / ١٠ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

مشاهير الخزافين احدهما هو أبو القسم مسلم بن الدهان(١) وتؤرخ منتجاته ومدرسته من أواخر القرن العاشر والنصف الاول من القرن الحادى عشر الميلادى وثانيهما (سعد) والارجح أنه عاش وعمل فى فترة متأخرة عن مسلم فتؤرخ منتجاته هو ومدرسته من اواخر القرن الحادى عشر وشطر كبير من القرن الثانى عشر بعد الميلاد . وذلك لما يبدو فى أسلوب المدرسة الثانية من تطور ملحوظ عن اسلوب مسلم ومدرسته وما نلمسه فى اسلوب هذه المدرسة الاخيرة منجمال فىأشكال الاوانى وتعدد طلاءاتها ورقة جدرانها ، والتأنق فى الزخارف وشغف باظهار تفاصيلها وقد استمر انتاج هذه المدرسة حتى اواخر الدولة الفاطمية . وقد لفتت هذه الاوانى الخزفية ذات البريق المعدنى أنظار الرحالة المسلمين والاوربيين الذين زاروا القاهرة فى هذا العصر . فقد سجل

(١) انظر مثالنا من هذا الخزاف من الكتاب .

ذلك الرحالة الفارسى ناصرى خسرو الذى زار القاهرة فى عصر الخليفة المستنصر بالله فقال :

« ويصنعون بمصر الفخار من كل نوع وهو لطيف وشفاف حتى أنه ليمكن ان ترى من باطن الاناء اليد الموضوعة خلفه • وكانت تصنع بمصر الفناجين والقدور والبرانى والصحون والاوانى الاخرى وتزين بالوان تشبه الوان النسيج المعروف باسم البوقلمون وهو نسيج تتغير الوانه باختلاف سقوط الضوء عليه » وكذلك نجد فى كنائس مدينة بيزا بايطاليا اطباقا من الخزف ذى البريق المعدنى حملها معهم الرحالة والمسافرون الى بلادهم وثبتوها فى جدران الكنائس اعتزازا بها كلوحات وتحف جميلة •



شكل ٧٦ — قدر من الخزف من النوع المسمى بخزف الفيوم
حوالى القرن الرابع الهجرى / ١٠ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

وقد تأثر بأسلوب مسلم مجموعة كبيرة من الخزافين وصلتنا أسماؤهم ى بعض منتجاتهم ومن هؤلاء الخزافين من تتضح صلته بمسلم من توقيعه ـه على نفس الاناء مثل جعفر البصرى والشامى، ومنهم من ينتسب اليه مثل ـف اخو مسلم وتربط الباقى بمسلم صلات واضحة فى اسلوب صناعة أوانيهم ـخارفها والوان طلاءاتها المعدنية . ومن خزافى المدرسة الفنية الثانية وصلنا ـماء بعض صناع الخزف مثل (رائق او رافق) بن الساجى وانتاجه يشبه ـتاج سعد من حيث أشكال الأوانى . ويمتاز أسلوبه باستعمال لونين مما ـا الاخضر الزيتونى والبنى يرسم بهما زخارفه بخطوط غليظة نوعا ولكنها ـهد له بالمهارة والتمكن فى صناعته .

ومن انواع الخزف الاخرى فى العصر الفاطمى نوع معاصر لمدرسة سعد ـفر فيه الزخارف أو تحز فى بدن الاناء تحت طلاء زجاجى شفاف أو ذى لون احد . ويزخرف هذا النوع رسوم مختلفة من آدمية وحيوانية وزخارف نباتية كتابات كوفية . وفى بعض القطع من هذا النوع استعمل الخزاف فى زخرفتها ـدة اساليب صناعية مثل التضليع والحز والحفر تحت الطلاء ، وزخارف ـسم باللون تتخلل الطلاء ، واخرى تنفذ بأسلوب البريق المعدنى فوقه . وقد ـنع الخزاف من الخزف ذى الطلاء الزجاجى ذى اللون الواحد تماثيل صغيرة ـثل آدميين أو حيوانات وطيور . وقد يشكل مقبض الاناء مثلا أو غطاؤه ـلى هيئة تمثال ويزخرف الطلاء الزجاجى لبعض هذه القطع خطوط وبقع ـائلة أو مرشوشة باللون الازرق أو الاخضر أو المنفسجى .

ومن انواع الخزف المصرى نوع يزخرف بأسلوب البطانات الملونة بالالوان لأبيض والأخضر والازرق والاصفر والبنفسجى أو ببعض هذه الالوان وتزينه ـسوم بسيطة تتالف من اشرطة تلتقى فى مركز الاطباق أو تزخرف القدور طوليا ـمتد تتألف من هذه الاشرطة اشكال هندسية بسيطة . ويشيع فى زخارف هذا لنوع البقع المرشوشة أو المنثورة تغطى سطح الاناء أو يؤلف منها اشكال ـهندسية أيضا هذا فضلا عن رسوم مبسطة نباتية وحيوانية وتندر فيه الرسوم الآدمية ويزخرف بعض الاوانى كتابات كوفية لطيفة لعبارات دعائية منها (بركة ـكاملة) (شكل ٧٦) . وقد استمر انتاج هذا النوع فى مصر مدة طويلة من لقرن التاسع فى العصر الطولونى الى القرن الثالث عشر الميلادى فى عصر لمماليك . وقد عثر على كسر وأوان من هذا النوع فى منطقة الفيوم فأطلق عليه ـسم (خزف أو فخار الفيوم) لهذا السبب . والثابت انه عثر على أوان من هذا النوع بكميات كثيرة فى حفائر الفسطاط والارجح أنها كانت مركزا هاما ـصناعته اثناء هذه الفترة الطويلة .

وينسب الى القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) فى القاهرة نوع

جميل من الخزف عجينته بيضاء ترسم فيه الزخارف بالاسود تحت طـــلاء زجاجي أخضر أو أزرق أو بنفسجي واحيانا ترسم فيه الزخارف بألوان متعددة من الاحمر والازرق والاسود تحت طلاء شفاف . ويطلق على هذا النوع لاتقان صناعته ورقته اسم (الخزف الدقيق الصنع) • وتتألف زخارفه من رسوم آدمية ومنها رسم شخصين في قارب شراعي او لقاء شخصين حول شجيرة مبسطة أو شخص يمسك كأسا أو عازف على آلة (الهرب) أو فرسان على ظهور الخيل هذا فضلا عن رسوم حيوانات كالارانب والغزلان ترسم محورة ولكنها تتمتع بقسط وافر من المرونة والحركة وذلك بالاضافة الى كتابات كوفية ونسخية • ومن العبارات التى ترد على هذا النوع من الخزف (الجد الصاعد والاقبال الزائد والدهر المساعد) وكذلك (العز الدائم والعمر السالم والدهـــر المسالم) . . ومن الرسوم الادمية المشهورة على تحف هذا النوع من الخزف في متحف الفن الاسلامي بالقاهرة رسم السيدة العذراء تسند السيد المسيح ولهذه القطعة بقية محفوظة بمتحف بناكي بأثينا تمثل صور قديسين وفوقهم ملائكة مجنحة • والحق أن هذا النوع الاخير من الخزف المتعدد الالوان متأثر فى رسومه الادمية وألوانه بالخزف الايرانى من النوع الميناثى فى أواخر القرن الثانى عشر والنصف الاول من القرن الثالث عشر الميلاديين •

وقد وصلنا نوع آخر من الخزف المصرى فى عصر المماليك كانت زخارفه من الرسوم الحيوانية ترسم بالاسود والازرق تحت طلاء زجاجي شفاف على ارضية من زخارف نباتية قريبة من الطبيعة ، وتشبه هذه الرسوم والزخارف خزف مدينتى سلطان أباد وقاشان فى ايران • وترجع هذه التاثيرات الايرانية على أنواع خزف القاهرة فى القرن الثالث عشر والنصف الاول من القرن الرابع عشر الميلاديين الى هجرة الصناع من ايران والعراق الى الشام ومصر أيام غزوات المغول الكبرى التى دمرت مدينة الرى سنة ١٢٢٠ م ومدينة قاشان سنة ١٢٢٤ وخربت الرقة سنة ١٢٥٩ ، والى كثرة الوافدين الى مصر اثناء حروب المغول مع المماليك وغاراتهم على العراق والشام وقد حمل هؤلاء الخزافون الوافدون معهم اساليبهم الفنية فى صناعة الاوانى وزخرفتها (شكل ٧٧) .

وبالاضافة الى هذا النوع من خزف العصر المملوكى المتأثر بخزف ايران نجد نوعا آخر من الخزف يصنع فى القاهرة منذ منتصف القرن الرابع عشر الميلادى متأثرا بأوانى البورسيلين الصينى المزخرف بالازرق على أرضية بيضاء وكانت تستورد منه كميات كبيرة فى عهد أسرة « مينج » (١٣٦٨ ــ ١٦٤٤ م) فنجد فيه زخارف مقتبسة عن البورسيلين مثل رسم التنين والعنقاء (الرخ) ورسوم حيوانات وطيور ونباتات مائية مرسومة حسب الطراز الصينى •ومن اشهر خزافى العصر المملوكى الذين نرى فى أسلوبهم تـأثرا بـزخارف



شكل ٧٧ ــ قاع اناء من الخزف المرسوم تحت الطلاء ــ حوالى القرن الثامن الهجرى / ١٤ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

البورسيلان (غيبى بن التوريزى)(١) وقد تأثر بأسلوبه كثير من الصناع الذين وصلتنا اسماؤهم على بعض انتاجهم، ويقابل هذه المجموعة من الخزافين مجموعة أخرى يتضح فى رسومهم استمرار الزخارف الاسلامية التقليدية سواء المعروفة منها فى مصر أو ايران ، مثل المناطق الزخرفية المثلثة المشعة من المركز التى تزينها رسوم نباتية وخطوط هندسية متكسرة وكتابات نسخية أو رسم حيوان مفترس ينقض على حيوان آخر أو زخارف نباتيا متشابكة (أرابسك) وغير ذلك . وقد وصلنا كثير من أسماء الخزافين على بعض انتاجهم مثل شيخ الصنعة والمعلم وغزال وقطيطة وفليفل وخادم الفقراء وابن الملك ونلاحظ فى بعض اسمائهم انتسابهم الى الشام وايران مثل الشامى وعجمى وربما كان ذلك بقصد ترويج انتاجهم وذلك لشهرة هذين البلدين فى صناعة الخزف ، وقد نجد فى توقيعات الخزافين ما يشير الى تمكنهم فى صناعتهم واستاذيتهم فى هذا الفن . ونلاحظ أيضا فى بعض التوقيعات وجود اسم

(١) أنظر مقالنا عن هذا الخزاف من الكتاب .

الصانع واسم ابنه ايضا والثابت ان صناعة الخزف هذه مثل غيرها من الصناعات فى العصر الاسلامى كان يتوارثها الابناء عن آبائهم ، وتبدو بعض الاسماء الاخرى الطريفة وكانها اسماء شهرة قصد بها الخزافون ايضا رواج منتجاتهم .

كذلك ظهر فى العصر المملوكى نوع متميز من الخزف يطلق عليه مؤرخو الفنون الفخار المطلى بالمينا المتعددة الالوان . والحقيقة انه نوع شعبى كان ارخص واكثر استعمالا من الخزف الرقيق السابق ذكره وكان يستعمل فى الحاجات اليومية وفى المطابخ فنجد على بعض أوانيه عبارات منها «عمل برسم المطبخ...» ثم اسم صاحب الاناء مسبوقا بما كان يلقب به من القاب. ويتكون بدن الاوانى فى هذا النوع من طينة فخارية عادية حمراء او سوداء اللون تُغطيها بطانة بيضاء ترسم فوقهـا الزخارف بارزة بالمينـاء الملونة (البطانات) وتحـدد الرسوم بخطوط تحز فى بطـانة الاناء فتكشف عن العجينة الحمراء او السوداء لبدن الاناء وقد تلون هذه الخطوط المحزوزة بلون عسلى قاتم تحدد الزخارف ثم يعلو هذه الزخارف طلاء زجاجى شفاف . وقد يحدث فى بعض الاحيان ان تكشط الارضية حول الزخارف التى تبدو بارزة ذات لون اغمق او افتح من لون الارضية تحت طبقة الطلاء الشفاف، وقد تنفذ بعض الزخارف البارزة بعجينة (طلاء زجاجى ملون اى بطانة) سائلة تضاف بطريقة القرطاس او القمع . وقد نجح الخزافون فى هذا النوع فى استخدام خامات رخيصة عادية لانتاج تحف ذات جمال خاص للاستعمال اليومى ، ومن أوانى هذا النوع نجد صدريات (أوانى كبيرة مستديرة) ذات جدران مقعرة نصف كروية وسلطانيات عميقة مخروطية الشكل او كروية لها قواعد مرتفعة وأطباقا وغيرها من الاوانى وكذلك الشمعدانات الضخمة والمسارج الصغيرة (شكل ٧٨) .

وتزدان هذه الاوانى من الفخار المطلى باشكال هندسية مختلفة بعضها يشبه قرص الشمس واشرطة من جدائل وزخارف نباتية متشابكة قد ترتب احيانا فى شكل هرمى ، كما تزخرف احيانا برسوم حيوانات وطيور من انواع مختلفة ، وفى حالات قليلة برسوم آدمية بعضها يمثل الصياد بالباز على جواده او البحار يمسك بمرساة قاربه اومجالس شراب او طرب ، وتمثل الكتابات مكانا بارزا فى زخارف هذا النوع من الخزف المملوكى وهى تدون بخط الثلث الجميل او بخطوط نسخية سريعة وتشتمل على عبارات دعائية لصاحب الانية او اسماء اصحابها مصحوبة بالقابهم ووظائفهم ، واحيانا رنوكهم او شاراتهم . ومن ثم فان هذه الاوانى تعتبر رغم شعبيتها ذات اهمية خاصة فى دراسة الالقاب والوظائف والرنوك فى هذا العصر فضلا عن ان هذه النصوص تساعدنا على تحديد نسبة

بعض الاوانى الى فترات محدودة من العصر المملوكى الذى دام قرابة ثلاثة قرون من الزمان .

واشهر صناع هذا النوع من الاوانى الفخارية المطلية بالمينا فى هذا العصر « شرف الابوانى » والراجح انه عمل فى عهد الناصر محمد بن قلاوون . ويوقع هذا الخزاف على بعض اوانيه بصيغ مختلفة مشتقة من اسمه ومن هذه التوقيعات (عمل شرف بأبوان) التى تظهر على انتاجه المبكر الذى عمله فى مدينة ابوان بلدته الاولى كما يتضح من كلمة (بأبوان) وأبوان هذه بلدة بالصعيد لازالت تعرف باسم (ابوان الزبادى) ولا يزال الصعيد وكثير من بلاده مشهورا بصناعة الاوانى الفخارية حتى اليوم وكلمة الزبادى نفسها الملتصقة باسم بلدة ابوان تعنى الاونى الخزفية والفخارية . ومن المرجح أن شرف هاجر الى الفسطاط وعمل بها بعد ان ذاعت شهرته واشتد الاقبال على منتجاته وقد عثرنا على مئات القطع من انتاجه فى حفائر الفسطاط واغلبها يحمل توقيعه منتسبا الى ابوان (عمل شرف الابوانى) مكتوبا بخط ثلث جميل وكثيرا ما يكتب اسمه فى عبارة طويلة يظهر فيها تواضعه المتناهى فيقول « عمل العبد الفقير المسكين شرف الابوانى غلام الناس كلهم » ولقد وصلنا كثير من اسماء صناع الاوانى الفخارية على انتاجهم مثل شيخ الصنعة والحاج على واحمد الاسيوطى والمصرى والقاهرى ومن الملاحظ ان اسماء بعضهم قد ظهرت ايضا على الخزف المملوكى . ومن الواضح أن « المصرى » كان مصنعه بالفسطاط التى كانت تسمى (مصر) فى هذا الوقت اما القاهرى فالارجح أن مصنعه كان بالقاهرة نفسها .

ويجدر بنا ان نشير هنا الى نوع من الفسيفساء الخزفية استخدم فى زخرفة بعض الاثار فى العصر المملوكى وقد بدا ذلك فى سبيل السلطان الناصر محمد بن قلاوون (سنة ٧٢٦ هـ ــ شكل ٢٥) ثم ظهر فى اربعة أمثلة تالية لهـذا التاريخ ، وليس لدينا مثال معروف لاستعمال هذا النوع من الفسيفساء الخزفية بعد منتصف القرن الرابع عشر الميلادى . ويعزو بعض العلماء استعمال هذا النوع من الفسيفساء الخزفية فى زخرفة أجزاء من العمائر فى هذا العصر الى استخدام قوصون لمعمار فارسى قام ببناء مسجده الذى تم فى سنة ٧٣٠ هـ (١٣٢٩ م ــ ١٣٣٠ م) وان هذا الاسلوب فى الزخرفة المعمارية قد توقف بموت هذا المعمار (كريسويل : العمارة الاسلامية فى مصر ــ الجزء الثانى) . والحق ان ظهور هذا النوع من الفسيفساء الخزفية لابد وان يكون بتاثير ايرانى لرسوخ هذا الاسلوب فى ايران وانتشاره فى زخرفة عمائرها .

على أن صناعة الخزف المصرى التى افادت كثيرا من فن البورسلين او السيلادون الصينى فى عدة عصور بدأت فى الاضمحلال فى النصف الثانى من

القرن الخامس عشر الميلادى وذلك لان الاسواق فى مصر غمرتها منتجات البورسلين الصينى بكميات كبيرة وأقبل الناس على شرائها فاصبح من العسير على الخزافين المصريين منافسة هذه التحف الجميلة الرخيصة الثمن . ونلحظ هذا الضعف الذى أصاب صناعة الخزف فى مصر فى بلاطات من الخزف كانت تزين قبة الغورى بعضها عليه آيات قرآنية ، ويظهر الضعف فى خشونة مظهرها ورداءة عجينتها والوانها الحائلة ، وهى محفوظة فى متحف الفن الاسلامى بالقـاهرة .

ولقد زاد اضمحلال هذه الصناعة وتدهورها بعد الفتح العثمانى سنة ١٥١٧ م ، واخذت مصر تستورد الخزف من آسيا الصغرى ، ولكن هذه الصناعة لم تندثر تماما فى مصر بل كانت لها نهضة متواضعة فى القرن الثانى عشر (الثامن عشر الميلادى) على يد خزاف يعمل فى القاهرة هو (عبد الكريم الفاسى الزريع) من آثاره فى متحف الفن الاسلامى مشكاة مؤرخة سنة ١١٥٥ هـ وبلاطات من الخزف تحمل اسمه وتواريخ صناعتها بين سنتى ١١٧١ــ١١٨٧ هـ ، وغيرها فى بعض الاثار القائمة بالقاهرة من هذا العصر .

الفخـــــــار

عبد الرءوف علي يوسف

تضم مجموعات متحف الفن الاسلامي بالقاهرة مسرجة من الفخار المصرى منقوش عليها عبارة نصها « اصبر ان ملني خليلي والصبر عند البلاء » . ويبدو ان كاتب هذه العبارة التى تشيد بالصبر على هجر الاحبة قد شبه نفسه بالسراج واحتماله احتراق النار به واستنزاف زيته ليضيء ما حوله ٠

ومما يلفت النظر فى هذه المسرجة تلك العناية التى تبذل فى اخراج اناء شعبى من الفخار ، والحق ان القاهرة قد ازدهرت فيها انواع من الفخار كانت تصنع للاستعمال اليومى وكان موطن صناعتهـــا ولا يزال بمنطقـــة مصر القديمة(الفسطاط) ٠

ويمتاز الفخار الشعبى بالبساطة وقلة التكاليف، وفى الوقت نفسه لا يخلو من حسن الذوق ودقة الصنعة وروعة التخيل والابتكار . ونقتصر هنا على نوع من التحف الشعبية من الفخار والخزف ، تكشف لنا بالاضافة الى اسلوبها الفنى بعض جوانب من عادات وتقاليد هذا العصر .

ومن تحف الفخار الشعبى المسارج الزيتية باشكالها المختلفة وما يزخرفها من رسوم وما يتصل بمقابضها من تماثيل صغيرة . فنجد منها مسارج بيضاوية الشكل واخرى مستطيلة ترتكز على اربع ارجل صغيرة وتزينها زخارف متنوعة بارزة شكلت بضغطها فى قوالب من الفخار ، وتتألف هذه الزخارف من رسوم لاوراق العنب وعناقيده ورسوم حيوانات وطيور وطواويس او زخارف هندسية وكتابات كوفية أو نسخية وينقش أحيانا على هذه التحف عبارات طريفـــة مثل « أصبر ان ملنى خليلى ، والصبر عند البلاء » التى سبقت الاشارة اليها ، وعبارة اخرى يخاطب فيها الخزاف المسرجة بقوله : « اسرجى حولك وانطفى وبنا لطفك » وتكشف هذه العبارة الخوف من عدم انطفاء السراج ، وكذلك عبارات مالوفة مثل « البركة » وغيرها من عبارات الدعاء والتبريك مكتوبة بخط كوفى بسيط . وقد حفظت لنا بعض المسارج من هذا النوع اسم « المعلم أحمد الجمجمة » وبعضها من فخار عار من الطلاء ولبعضها طلاءات رقيقة باللون الاخضر الزيتى أو الفيروزى ، أو البنفسجى أو الاصفر او ببعض هذه الالوان

ويرجع تاريخ هذا النوع من المسارج الى القرنين الثانى والثالث الهجرى (٨ ، ٩ م) .

وفى العصر الفاطمى (٩٦٩ — ١١٧١ م) تعددت اشكال المسارج وتنوعت زخارفها واساليب صناعتها فمن انواعها الشائعة ما يشبه شكل ابريق صغير له رقبة ومقبض وتخرج من بدنه شمعبة طويلة للاشعال او عدة شعب ، وقد صنع الخزاف لبعض هذه المسارج جدارين الخارجى منهما بشكل شبكة ذات زخارف هندسية مفرغة والداخلية لحفظ الزيت . وبعض هذه المسارج لا تملأ بالزيت من فوهة الابريق بل من فتحة ضيقة فى اعلى المقبض ويحجز الزيت بين جدارين مصمتين او يملاء بدن المسرجة ولبعض المسارج مصاف داخل فوهاتها ، والغرض من كل هذه الحيل الصناعية فى تشكيل المسرجة واخفاء الزيت بها كان منع الفيران من الوصول الى الزيت وشربه واخشى ما كانوا يخشونه من ذلك ان تقلب هذه الفيران المسارج المشتعلة فتضرم النار فى البيت . وقد سجل



شكل ٧٨ — صدرية من الفخار المطلى بالمينا المتعددة الالوان
حوالى القرن الثامن الهجرى / ١٤ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

الخزافون هذا على مقابض بعض المسارج فزخرفوها برسوم فيران تصعد الى المسرجة لتشرب الزيت ، او بشكل قط يمسك فارا او متربصا عند الفوهة ينتظر قدوم الفار ، ونجد الخزاف هنا يستلهم الواقع فى تصوير الفيران تبحث عن الزيت والقطط تطاردها فزين بها مقابض المسارج ، وكانهم قصدوا بذلك اخافة الفيران وارهابها .

والحق ان صنع مقابض التحف والاوانى وأرجلها على هيئة الحيوانات والطيور فى هذا النوع من الخزف الفاطمى ذى الطلاءات من لون واحد نجده أيضا فى الخزف الصينى من عهد اسرة (سونج Sung) وكان هذا النوع من الخزف يستورد من الصين مباشرة فى ذلك العصر .

ومن هذه المسارج الفاطمية التى كانت تشكل على هيئة اباريق نوع كان يزخرف بأسلوب البريق المعدنى بألوان جميلة لامعة تميل الى اللون البنى او الزيتونى على أرضية بيضاء وفيروزية على نمط ما عرف فى أسلوب الخزاف الفاطمى المشهور (سعد) الذى عاش فى أواخر القرن الحادى عشر والقرن الثانى عشر بعد الميلاد . ومن المسارج الفاطمية ما يشبه الكلجة او حامل الزير ويتالف من كأس صغير مضلع مرتكز على أربع أرجل وله شعبة للاشمال فيشبه شكل الكلجة . وبعض المسارج مشكلة على هيئة حيوان صغير يشبه خروفا او خنزيرا . وتنسب الى عصر الايوبيين والمماليك مسارج ذات أشكال متنوعة من الخزف والفخار تزخرف بعضها رسوم باللون الاسود والازرق تحت طلاء زجاجى شفاف ، وقد نجد على بعضها رنوك أو شارات كعصوى البولو مثلا وتمثل (رنك الامير المشرف على لعب البولو فى البلاط السلطانى) وتفيد هذه الرنوك فى تحديد عصر التحفة . ومن هذه المسارج نوع مصنوع من الفخار المطلى بالميناء المتعدد الالوان اى بالبطانات الزجاجية الملونة ، وعليها زخارف هندسية ورسوم حيوانية أوكتابات نسخية منها بعض عبارات دعائية مثل (العز الدائم) وتوجد مثل هذه العبارات ايضا على أوانى الفخار من هذا النوع من العصر المملوكى . وقد حفظت لنا احدى المسارج من هذا النوع اسم احد الصناع وهو « يوسف » وربما كا ن« يوسف القلال » أى صانع القلل الذى نجد اسمه محفورا على مقابض احدى الجرار الكبيرة .

ومن الاوانى الشائعة فى فخار القاهرة الشعبى قلل الفخار لتبريد المياه وكانت تقوم بمهمة الثلاجات فى العصر الحديث . وقد تفنن الفخرانيون أو القلالون فى ابتكار أشكال لطيفة لهذه القلل وفى زخرفتها بأساليب مختلفة وزخارف متنوعة ، وذلك لكى تناسب الغرض من استعمالها وتكون وسيلة لجلب البهجة للرائى والشارب على السواء . فصنعت من هذه الاوانى القلل ذات الجدران الرقيقة تزينها زخارف وكتابات جميلة بارزة بالخط الكوفى ، ومنها ما

يشكل بدنه بالضغط فى عدة مواضع فيضاعف هذا من الاحساس برقة جدران القلة كأنها مصنوعة من الورق ومنها ما تكون سميكة الجدار رصينة الهيئة . وتزدان بعض القلل بمقابض تسهل من استعمالها أو تتشكل فوهاتها على هيئة رأس طائر أو حيوان كالثور ، وفى هذا النوع قد يستعمل مقبض مجوف لملئها بالماء الذى يصب من فم الحيوان عند الفوهة . ومن هذه القلل ما له بدن مستدير مضغوط « مبطط » ورقبة اسطوانية قصيرة على جانبيها أذنان (مقبضان) بشكل الزمزمية ، وربما صنعت على هذه الهيئة حتى يمكن تعليقها من المقبض بسرج الفرس أو الراحلة اثناء السفر او الحج ، وكذلك نجد أباريق لطيفة مختلفة .

وقد استخدمت القوالب الفخارية وقوالب الجص ذات الزخارف المحفورة فى تشكيل زخارف بارزة على أبدان بعض هذه القلل وذلك بأسلوب الضغط أو الصب فى هذه القوالب ، فنرى عليها رسوم حيوانات وطيور واشكال آدمية واشرطة من الكتابات الكوفية والنسخية نجد فيها عبارات دعائية لاصحاب هذه القلل . وعلى احدى القلل من هذا النوع والمحفوظة بمتحف أطنة بتركيا كتب بخط كوفى بسيط بيت لطيف من الشعر نصه :

اذا أنت لم تحفظ لنفسك سرها   فسرك بين الناس يعلمه الغير

واسلوب الخط هنا بسيط مبكر ويمكن نسبته الى القرن الثانى الهجرى (٨ م)(١) .

كذلك كانت تحفر على بعض القلل فى العصر المملوكى والعصر التركى عبارات رقيقة دارجة مثل « لقا المحبوب شفا القلوب » ولاستعمال هذه القلل صيفا وشتاء قام الصناع بطلاء بعضها بطلاءات الخزف الزجاجية لتسد مسامها وتحفظ حرارة الماء داخلها لاستعمالها فى الشتاء ، ومن الوان هذه الطلاءات الزجاجية الازرق والاخضر بدرجاتهما . ويزخرف بعض هذه القلل المطلية رسوم وزخارف بالبريق المعدنى تمثل أسماكا أو كتابات كوفية دعائية تتفق مع أسلوب الخزاف سعد أيضا .

ولما كان كثير من القلل قد ترك سطحه ساذجا دون زخارف فقد اكتفى الخزاف بزخرفة المصفاة أو شباك القلة من الداخل بين الرقبة والبدن بزخارف مفرغة ومحزوزة غاية فى الدقة والابداع تشهد برقى الذوق الفنى ومهارة هؤلاء الصناع وتكسب هذه الاوانى الشعبية البسيطة رونقا وجمالا . ولقد أمدتنا

(1) A. Grohman : Die arabischen Inschriften der Keramiken aus Misis, S. 257. Istanbuler Mitteilungen, B. 15, 1965.



شكل ٧٩ ــ شباك قلة مزخرف بصورة طاووس ــ حوالى القرن السابع الهجرى / ١٣ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

حفائر الفسطاط بأعداد كبيرة من شبابيك القلل المزخرفة والحقيقة أن هذه المصافى ذات الزخارف المتنوعة تكاد تنفرد بها قلل القاهرة ونجد منها أمثلة قليلة بسيطة الزخارف فى الشام والعراق (شكل ٧٩) .

ومن الزخارف التى نجدها على شبابيك هذه القلل رسوم منازل أمامها شجيرات النخيل أو قوارب وسفن ، ويزخرف بعضها رسم رجل جالس يمسك كأسا ولبعض الاشخاص أنوف طويلة مبالغ فى رسمها • ومن الرسوم الحيوانية

على بعضها رسم الفيل والغزال والاسد والفهد فضلا عن رسوم حمام وطواويس واسماك ، ومن الرسوم الخرافية نجد الطائر ذا الرأس الآدمي والتنين وطائرا برأس آدمي ينتهي بلحية طويلة وذيله بشكل تنين يعض رأس الشخص . ويزخرف بعض هذه الشبابيك زخارف نباتية وهندسية غاية في الدقة تشبه زخارف « الدنتيلا » ، وعلى مجموعة منها من العصر المملوكي نجد رنوك أو شارات هذا العصر مثل زهرة الزنبق وزهرة اللؤلؤ (المرجريت) ورسم السبع والدرع والكأس والهدف وعصوى ألبولو وغيرها من الشارات التي تدل على وظائف أصحابها أو تمثل شارات شخصية لهم . ويمتاز بعض هذه المجموعة من شبابيك القلل القاهرية بما عليها من كتابات كوفية ونسخية بعضها عبارات دعائية ومنها حكم وأقوال مأثورة مثل « العز الدائم » والبركة » ، ودمت سعيدا بهم ، وبرسم الثقة ، من صبر قدر ، واقنع تعز ، وفاز من اتقا ــ وعف تعافا(أي تنجو من المكروه ، ومن خف طف (أي طفا ولم يغرق)ويا نايم فيق ــ أي افق واستيقظ ــ ومن الملاحظ أن بعض هذه العبارات بأسلوب دارج ، وتحمل بعض القطع اسماء الصناع بعبارة موجزة مثل (عمل عابد) بالخط النسخي ، وتدنشر المرحوم الاستاذ حسن الهواري في مجلة الهندسة صورة لشباك قلة عليه كتابة نسخية تقرا (برسم مليحة) أي بأمر مليحة وربما كانت احدى سيدات العصر المملوكي الشهيرات أو الجواري أو المغنيات طلبت تسجيل اسمها على هذه القلة أو أهداها اليها الصانع . وربما تكون صاحبة (حمام مليحة) [خطط ج ٢ ص ١٣٤] .

ونستطيع من مقارنة الزخارف والكتابات على شبابيك القلل الفخارية هذه ودراسة ما عليها من رنوك ، أن ننسب كثيرا منها الى عصور القاهرة المختلفة التي تمتد من العصر الطولوني الى عصر المماليك (القرن ٩ ــ ١٥ م) .

وقد وصل الينا اسما صانعين آخرين للقلل الفخارية همــا (قاسم) و (مصرى) وقد ورد اسم أولهما على قطعة من اناء عليها زخارف هندسية ونباتية أما ثانيهما فقد وصلنا من انتاجه قلة من الفخار يزخرف أعلى بدنها شريط دائري عريض داخله رسوم بارزة على هيئة طيور كبيرة واخرى صغيرة تشبه البجع أو الاوز . ومن بين القلل الفخارية بمتحف دمشق نجد قلة عليها اسم صانعها (سعد) وربما كان الخزاف القاهري المشهور الذي عاش في أواخر العصر الفاطمي وأنها مما استوردته بلاد الشام من منتجاته وربما كان مجرد تشابه في الاسم فقط .

ومن التحف الفخارية الشعبية أيضا أختام مستديره مزخرفة كان يطبع بها الكعك في الاعياد والمواسم ، وعلى هذه الاختام رسم محفور على هيئة باز

ينقض على أوزة ، أو صقر ناشر جناحيه أو رسوم أرانب وغزلان وأسماك فضلا عن زخارف نباتية وهندسية مختلفة وعلى بعض هذه الاختام عبارات دعائية بالخط الكوفي محفورة في اتجاه عكسي منها (كل هنيا) و (بالشكر تدوم النعم ، و (كل واشكر مولاك) ·

ومن الطريف أن عبارة،كل واشكر ، هذه التي تكرر ورودها على اختام الكعك في العصر الفاطمي تطلق الان على نوع معروف من الحلوى · ومما تجدر الاشارة اليه أن احد أمراء مصر لم يكتف بنقش الكعك الذي يقدم على مائدته في عيد الفطر بالاختام بل امر بأن يحشى بالدنانير وسمى هذا النوع من الكعك باسم (افطن له) أي تنبه الى ما بداخله من الذهب . وهذا يذكرنا بما يعمل اليوم أحيانا في بعض الفطائر والحلوى التي تصنع في المناسبات السعيدة ·

ومن الملاحظ أن بعض هذه الاختام الفخارية المستديرة عليها زخارف دقيقة غير عميقة الحفر تشبه زميلات لها محفورة في قوالب من الحجر الناري الصلب مما يستعمل في تشكيل المعادن والحلى المنصهرة والارجح أن هذه الاختام أو القوالب الفخارية كانت قوالب من هذا النوع لتشكيل رقائق من الحلى وزخرفتها بزخارف دقيقة ، ويؤيد ذلك وجود آثار للنار في بعضها ·

وقد صنعت القاهرة أنواعا كثيرة ومختلفة من لعب الاطفال من الفخار غير المطلي منها تماثيل مجوفة لطيور وحيوانات كالغزلان والكباش واشكال آدمية كالعرائس أو تماثيل آدمية يلبس بعضها أغطية رأس طويلة مخروطية الشكل · والارجح أن هذه التماثيل الفخارية كانت تملأ بالمياه فتجدها مفرغة ولها فتحات ومقبض . وبعضها تماثيل صماء غير مجوفة على هيئة الجمل والهودج أو المحمل وبعضها لحيوانات وطيور ، فضلا عن كلج صغيرة عليها أزيارها ومسارج صغيرة وسلاسل واوان وصفارات و (شخاشيخ) مما يستعمل في لعب الاطفال ولهوهم · ولهذه اللعب من الفخار غير المطلي مثيلات من الخزف مطلية بطلاء أزرق او أخضر او أصفر أو بنفسجي وبعضها بطلاء زبدى اللون نجده أحيانا مرشوشا بلون او أكثر من هذه الالوان ·

ويزخرف حافات بعض الاواني الخزفية تماثيل بارزة مطلية بنفس الالوان تمثل وجوها آدمية أو حيوانية ، كما نجد بعض تماثيل آدمية صغيرة لاشخاص منها ما هو على هيئة رجل ملتح على رأسه عمامة أوشاب يلبس قلنسوة صغيرة أو سيدة ذات شعر مصفف . ومن الملاحظ ان بعض هذه التماثيل يوحي بشكله وزخارفه وطلائه بأنه من عمل الخزاف القاهري الشهير « سعد » . ويمكن أن ننسب معظم هذه المجموعة من التماثيل الخزفية الى أواخر القرن الخامس

والقرن السادس الهجرى (١١ ــ ١٢ م) اى الى اواخر عهد الدولة الفاطمية واوائل عصر الايوبيين . ونستطيع ان نتبين فى بعض هذه التماثيل اوجه شبه مع التماثيل الادمية والحيوانية المعاصرة والمصنوعة من البورسليين فى عهد اسرة سونج الصينية ٠

ويتضح مما تقدم جانب من تراث الفن الشعبى القاهرى لبى فيه الخزافون حاجات الشعب ومطالبه اليومية ، بانتاج تحف من الفخار والخزف ذات جمال فنى خاص ، رغم ما يبدو عليها من بساطة وسرعة فى التنفيذ ، ونستطيع أن نلمس فى هذا النوع من التحف اصالة الفنان الشعبى وما ورثه من تراث فنى عبر التاريخ ٠

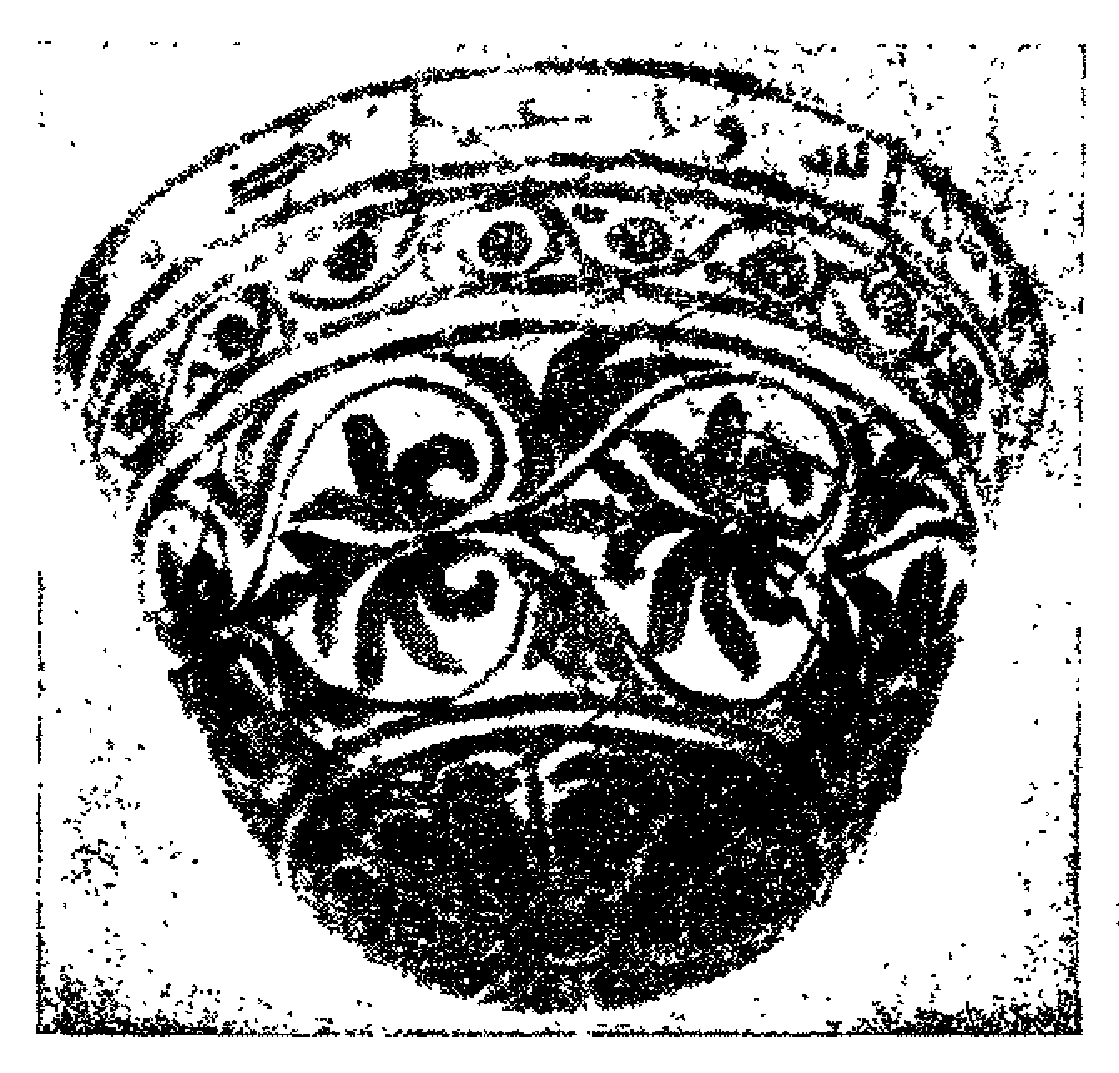
الزجاج

عبد الرءوف علي يوسف

كان مما اهداه المقوقس والى مصر الى النبى (ص) ردا على خطابه اليه كاس من الزجاج ، مما يشير الى ازدهار صناعة الزجاج فى مصر قبيل العصر الاسلامى • والحق ان ازدهار صناعة الزجاج فى مصر يعتبر استمرارا لما كان مستقرا بها منذ العصر الفرعونى • ولقد ذاعت شهرة الزجاج فى العصر الرومانى حتى ان جانبا من أموال الضرائب المفروضة على مصر والتى كانت ترسل سنويا الى روما كانت تجبى عينا من الزجاج المصرى • وقد استمر ازدهار هذه الصناعة وتقدمها فى العصر البيزنطى وورث الزجاجون المسلمون فى مصر كل هذا التراث الفنى العريق فى صناعة الزجاج وزخرفته ثم ارتقوا بهذه الصناعة الدقيقة وابتدعوا فى مجالها اساليب صناعية جديدة وأشكالا مبتكرة ميزت الزجاج المصرى فى العصر الاسلامى عن العصور السابقة • وتمثل صناعة الاوانى الزجاجية فى مصر بابا فريدا فى ميدان الفن المصرى فى العصر الاسلامى فقد صنعت من الزجاج أوان مختلفة الاشكال والوظائف فضلا من الحلى وأدوات التسلية ولعب الاطفال وغير ذلك •



شكل ۸۰ — قطعة من الزجاج ذى البريق المعدنى
١٦٣ هـ / ٧٧٩ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)



شكل ٨١ — كأس من الزجاج المزخرف بالبريق المعدنى عليه اسم الامير
عبد الصمد بن على — حوالى ١٥٥ هـ / ٧٧٢ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

واذا كانت مدينة الاسكندرية قد ذاعت شهرتها قبل العصر الاسلامى فى صناعة الزجاج المصرى واليها كان ينتسب فى ذلك العصر ، فقد نازعتها هذه الشهرة مدينة القاهرة فى العصر الاسلامى .

وفى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة قطعة من الزجاج فريدة فى بابها (رقم سجل ٦ — ١٢٧٣٩) تعتبر أقدم قطعة مؤرخة من الزجاج المصرى الاسلامى ذى البريق المعدنى يذكر عليها اسم (مصر) وتمثل قاع اناء صغير مزخرف بأسلوب البريق المعدنى وتشتمل على شريط دائرى من الكتابة الكوفية نصه « مما عمل فى طراز الفيلة بمصر سنة ١٦٣ هـ » سنة ٧٧٩ م) ويستشف

من هذا النص ان هذا الاناء قد عمل حسب طراز مصنع الفيلة بمدينة مصر أى الفسطاط . والتاريخ على هذه القطعة مكتوب بالارقام القبطية(١) (شكل ٨٠) .

هذا وقد اقبل الزجاجون فى الفسطاط والقاهرة على زخرفة اوانيهم الزجاجية بأسلوب البريق المعدنى شأنهم فى هذا شأن الخزافين ، وتنوعت الوان الطلاءات المعدنية على سطوح هذه الاوانى الزجاجية فمنها ما لونت زخارفه بلون واحد او بألوان متعددة ، ولقد استغل الزجاجون شفافية جدران الاوانى الزجاجية فرسموا بعض الزخارف من الداخل بأحد الالوان وبعضها من الخارج بلون آخر بحيث صارت التحف تتلالا بألوان مختلفة جذابة وتتباين الوانها اذا نظر اليها خلال الضوء ، وهذا ان دل على شىء فانما يدل على استاذية ومهارة واصالة فنية . كذلك كشف فى حفائر الفسطاط عن كأس جميلة من الزجاج مزخرفة بالبريق المعدنى البنى وبنفس أسلوب القطعة المؤرخة التى سبقت الاشارة اليها وتزينها زخارف نباتية متنوعة وعلى حافتها من الخارج كتابة بالخط الكوفى نصها ، « الامير عبد الصمد بن على أصلحه الله واعز نصره وهذا الامير كان احد افراد اسرة الخلافة العباسية ومن المعروف ان هذا الامير كان واليا على مصر سنة ١٥٥ هـ (٧٧٢ ـ ٧٧٣) من قبل الخليفة العباسى ابى جعفر المنصور . وتشهد هذه التحفة الجميلة ان مصر قد صنعت من اوانى الشراب وكؤوسه الزجاجية تحفا فاخرة وزينتها برسوم جميلة نافست فيها حاضرة الخلافة فى بغداد اذ ذاك (نشرت هذه التحفة فى مجلة الآثار(٢) (شكل ٨١) .

وقد ذكرت المراجع الادبية ما كان يزخرف كؤوس الشراب الزجاجية فى مصر من رسوم مناظر الصيد وصور الملوك مثلما كان يزخرف أوانى الزجاج العراقى ، يقول جمال الدين ابن نباته المصرى :

والكأس فى يد ساقينا مشعشعة   تضىء من حول كسرى ضوء بهسرام

وقد كشفت حفائر الفسطاط عن نماذج من الاوانى الزجاجية زخرفت بمناظر الصيد وغيرها من المناظر التى ذكرتها المراجع بالاضافة الى رسوم طيور وحيوانات وزخارف نباتية وغيرها رسمت بنفس الاسلوب المعروف على اوانى الخزف ذى البريق المعدنى من هذا العصر ، بل اننا نجد على قطعة زجاجية محفوظة بمتحف بناكى بأثينا توقيع (سعد) الخزاف مما يقطع بارتباط صناعة

---

(١) ينشر هذا النص ويقرأ التاريخ لاول مرة .

(٢) Archaeology Vol. 21, No. 3 June 1968 p. 194 - 195.



شكل ٨١ ــ كاس من الزجاج المزخرف بالبريق المعدني عليه اسم الامير
عبد الصمد بن علي ــ حوالي ١٥٥ هـ / ٧٧٢ م (متحف الفن الاسلامي بالقاهرة)

واذا كانت مدينة الاسكندرية قد ذاعت شهرتها قبل العصر الاسلامي في صناعة الزجاج المصري واليها كان ينتسب في ذلك العصر ، فقد نازعتها هذه الشهرة مدينة القاهرة في العصر الاسلامي .

وفي متحف الفن الاسلامي بالقاهرة قطعة من الزجاج فريدة في بابها (رقم سجل ٦ ــ ١٢٧٣٩) تعتبر اقدم قطعة مؤرخة من الزجاج المصري الاسلامي ذي البريق المعدني يذكر عليها اسم (مصر) وتمثل قاع اناء صغير مزخرف بأسلوب البريق المعدني وتشتمل على شريط دائري من الكتابة الكوفية نصه « مما عمل في طراز الفيلة بمصر سنة ١٦٣ هـ » سنة ٧٧٩ م) ويستشف

من هذا النص ان هذا الاناء قد عمل حسب طراز مصنع الفيلة بمدينة مصر أى الفسطاط . والتاريخ على هذه القطعة مكتوب بالارقام القبطيه(١) (شكل ٨٠) .

هذا وقد اقبل الزجاجون فى الفسطاط والقاهرة على زخرفة اوانيهم الزجاجية بأسلوب البريق المعدنى شأنهم فى هذا شأن الخزافين ، وتنوعت الوان الطلاءات المعدنية على سطوح هذه الاوانى الزجاجية فمنها ما لونت زخارفه بلون واحد او بالوان متعددة ، ولقد استغل الزجاجون شفافية جدران الاوانى الزجاجية فرسموا بعض الزخارف من الداخل بأحد الالوان وبعضها من الخارج بلون آخر بحيث صارت التحف تتلالا بالوان مختلفة جذابة وتتباين الوانها اذا نظر اليها خلال الضوء ، وهذا ان دل على شيء فانما يدل على استاذية ومهارة واصالة فنية . كذلك كشف فى حفائر الفسطاط عن كأس جميلة من الزجاج مزخرفة بالبريق المعدنى البنى وبنفس اسلوب القطعة المؤرخة التى سبقت الاشارة اليها وتزينها زخارف نباتية متنوعة وعلى حافتها من الخارج كتابة بالخط الكوفى نصها ، « الامير عبد الصمد بن على أصلحه الله واعز نصره وهذا الامير كان أحد افراد اسرة الخلافة العباسية ومن المعروف ان هذا الامير كان واليا على مصر سنة ١٥٥ هـ (٧٧٢ ـ ٧٧٣) من قبل الخليفة العباسى ابى جعفر المنصور . وتشهد هذه التحفة الجميلة ان مصر قد صنعت من اوانى الشراب وكؤوسه الزجاجية تحفا فاخرة وزينتها برسوم جميلة نافست فيها حاضرة الخلافة فى بغداد اذ ذاك (نشرت هذه التحفة فى مجلة الآثار(٢) (شكل ٨١) .

وقد ذكرت المراجع الادبية ما كان يزخرف كؤوس الشراب الزجاجية فى مصر من رسوم مناظر الصيد وصور الملوك مثلما كان يزخرف أوانى الزجاج العراقى، يقول جمال الدين ابن نباته المصرى :

والكاس فى يد ساقينا مشعشعة   تضىء من حول كسرى ضوء بهرام

وقد كشفت حفائر الفسطاط عن نماذج من الاوانى الزجاجية زخرفت بمناظر الصيد وغيرها من المناظر التى ذكرتها المراجع بالاضافة الى رسوم طيور وحيوانات وزخارف نباتية وغيرها رسمت بنفس الاسلوب المعروف على اوانى الخزف ذى البريق المعدنى من هذا العصر ، بل اننا نجد على قطعة زجاجية محفوظة بمتحف بناكى بأثينا توقيع (سعد) الخزاف مما يقطع بارتباط صناعة

---

(١) ينشر هذا النص ويقرأ التاريخ لاول مرة .
(٢) Archaeology Vol. 21, No. 3 June 1968 p. 194 - 195.

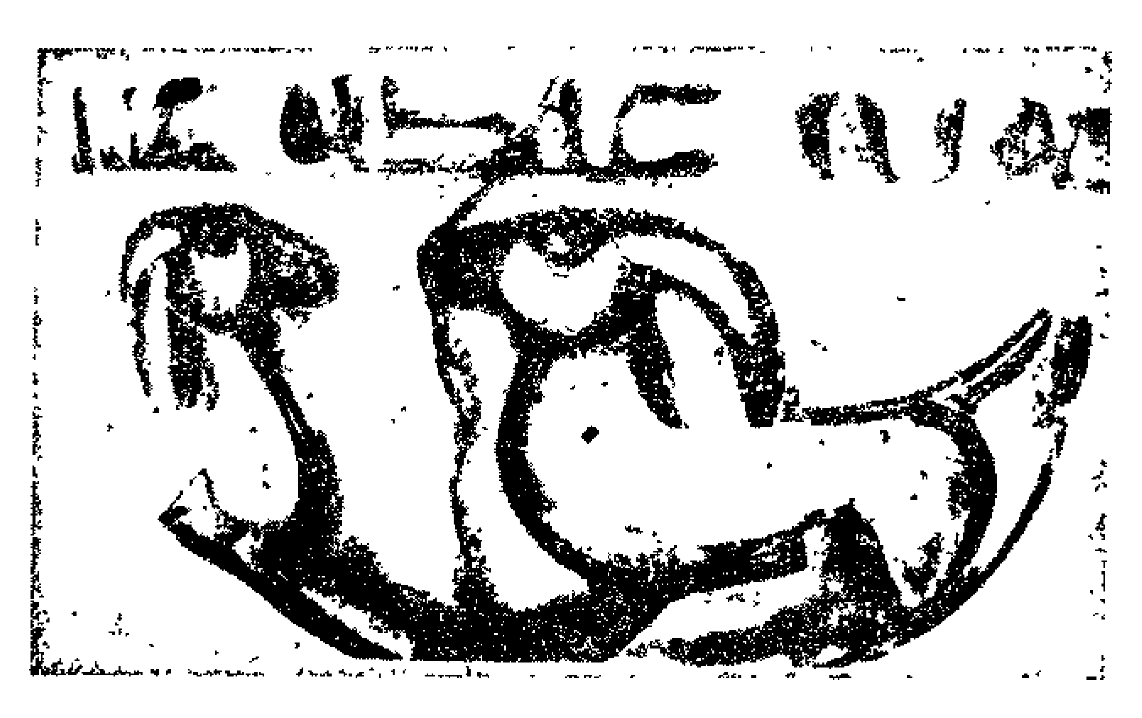


شكل ٨٢ — دورق من الزجاج عليه اسم الامير ربيعة — أواخر القرن الثالث الهجرى / ٩ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

الزجاج بالخزف فى هذا العصر وبأن بعض الفنانين كانوا يعملون فى كلا الميدانين فى وقت واحد ·

وكانت بعض التحف الزجاجية تصنع من عجينة معتمة غير شفافة من زجاج أبيض أو فيروزى اللون أو أخضر ترسم عليه الرسوم والزخارف بالبريق المعدنى الزيتونى أو البنى بنفس أسلوب الخزف فى أواخر العصر الفاطمى · وقد يصنع جدار الاناء من هذا النوع من طبقتين ملتصقتين من الزجاج بلونين مختلفين ترسم عليهما من الجهتين زخارف ورسوم لطيفة ·

هذا وقد أعجب ناصرى خسرو ، الذى زار مصر فى العصر الفاطمى (أيام المستنصر بالله) بصناعة الزجاج والتحف الزجاجية القاهرية اعجابه بصناعة الخزف ذى البريق المعدنى ، فذكر أن البقالين والعطارين فى القاهرة كانوا



شكل ٨٣ — جزء من كاس من الزجاج مزخرف بطريقة القطع
حوالى القرن الرابع الهجرى / ١٠ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

يضعون ما يبتاعه الناس منهم فى أوان زجاجية وخزفية يعطونها لهم دون مقابل ·وكذلك سجل اعجابه باوانى الزجاج المصرى وشفافيته ونقاوته وذكر انه شاهد من الزجاج القاهرى نوعا فاخرا يشبه الزمرد كان يباع لنفاسته بالوزن ، كما أشار الى وجود سوق للقناديل بجوار جامع عمرو . وقد صنع الزجاجون المصريون نوعا اخر من أوان من زجاج رقيق شفاف ملون بالوان جميلة منها البنفسجى والعسلى والاخضر والازرق بدرجاتها ، وتمتاز بعض هذه الاوانى

باختلاف الوان مقابضها أو فوهاتها او قواعدها عن لون الاناء نفسه ، ويمتاز هذا النوع من الاوانى الزجاجية بابداع اشكاله وجمال نسبه مما يشهد للصناع بالمهارة والذوق المتناهى . وترجع منتجات هذا النوع الى القرنين الاول والثانى بعد الهجرة (٧ ـ ٨ م) وقد كشفت حفائر الفسطاط عن نماذج جميلة منها . وكذلك تفنن الزجاجون المصريون فى زخرفة سطوح الاوانى الزجاجية بخيوط من عجائن زجاجية ملونة وضغطها وهى ساخنة فى سطح الاناء بحيث تصير مساوية له ، وشكلوا بهذا الطريقة ، التى تعتبر ازدهارا لاسلوب مصرى قديم ، زخارف متعددة الالوان تشبه الوان الرخام والمرمر المجزع . كما استخدم هذا الاسلوب ايضا فى زخارف منتجات زجاجية مختلفة مثل الاساور والحلى الزجاجية ، وقطع الشطرنج ولعب الاطفال ، وزجاجات للعطور شكلت على هيئة طيور وحيوانات . وقد استمر هذا الاسلوب فى زخرفة الاوانى والتحف الزجاجية المصرية حتى القرن ١٤ م حين شاعت زخرفة الاوانى بالميناء الزجاجية المتعددة الالوان . كما عرف المصريون نوعا من الفسيفساء الزجاجية (Mosaic) المتعددة الالوان عرف قبل الاسلام باسم الميلفيورى Millefiorie (اى الالف زهرة) اشارة الى الوانها المتنوعة ، وصنعوا منه اصنافا من حبات الخرز والاساور الزجاجية . كذلك استخدمت الخيوط الزجاجية الملونة او الشفافة فى تشكيل زخارف بارزة ومجسمة على سطح الاوانى الزجاجية او فى اجزاء منها . نجدها احيانا على هيئه خيوط زجاجية تزخرف رقبات القماقم الطويلة واجزاء من ابدانها او على هيئة اقراص بشكل وريدات تلصق على اجزاء من الدوارق والقنانى والقناديل . كما شكلت من الزجاج حليات على هيئة حيوان او طير تضاف الى الاوانى فنجد مثلا زجاجة العطر تقف على ثلاثة ارجل لطيفة وقد التفت حولها شبكة دقيقة من الخيوط الزجاجية الملونة ، واخرى تحيط بها شبكة زجاجية مماثلة تثبتها على ظهر تمثال جمل من الزجاج . كما صنعت من الزجاج قنانى العطور والكحل على هيئة حيوانات وطيور من انواع مختلفة ، وقد تتكون بعض اجزائها من خيوط ونتوءات من زجاج ملون مغاير للون القنينة . وقد استمر هذا الاسلوب فى زخرفة الاوانى الزجاجية فى مصر مدة طويلة منذ فجر الاسلام حتى القرن الرابع عشر بعد الميلاد .

ومن أساليب زخرفة الاوانى الزجاجية التى عرفت فى مصر الاسلامية طريقة الزخرفة بالضغط باستعمال أدوات خاصة تشبه الملقط أو المنقاش يضغط بها من الجهتين على جدار الاناء للحصول على زخارف مختومة غائرة او بارزة . ونجد من امثلة هذا النوع صحونا صغيرة وفناجين وكؤوسا واكوابا لبعضها مقابض وبعضها ذات جدار اسطوانى وفوهات متسعة فضلا عن قوارير وقماقم

تنفخ فى قالب من نصفين ثم يضم النصفان معا ، ويزخرف جدران هذه الاوانى صف أو اكثر من دائرتين متحدتى المركز مكررتين أو زخارف هندسية مبسطة ، كما أن على بعضها احيانا رسوما نباتية محورة تشبه زخارف الجص والخشب فى العصر الطولونى ، وقد يزخرف بعضها اختام مستديرة او بيضية الشكل بكل منها رسم حيوان يشبه الاسد او تزينها رسوم طيور صغيرة محورة . وبالاضافة الى ذلك فان بعض هذه الاختام تحوى كتابات كوفية بعضها يقرأ (الملك لله) كما نجد على نماذج اخرى منها اسماء أعلام مثل « هشام » الذى نجده مكررا ست مرات على قارورة ذات رقبة طويلة (رقم سجل١٣٢٨٣) والمرجح انه اسم الصانع ، وقد وجد هذا الاسم على عدة قطع أخرى . وترجع هذه المجموعة من الاوانى الزجاجية ذات الزخارف المختومة الى ما بين القرن الثامن والقرن الحادى عشر بعد الميلاد .

وبالاضافة الى ذلك استخدم الزجاج المصرى ايضا فى زخرفة تحفة قوالب من الفخار أو الجبس كان ينفخ فيها الزجاج ليتشكل باشكال الزخارف المحفورة على جدرانها الداخلية ، وتتألف هذه القوالب احيانا من جزأين او اكثر .



شكل ٨٤ — كاس من الزجاج من الكئوس المنسوبة الى القديسة هدويج حوالى القرن السادس الهجرى / ١٢ م (متحف امستردام)

وتتنوع زخارف هذا الزجاج من هندسية الى نباتية أو كتابية ، وبعض الاوانى من هذا النوع جدرانها رقيقة وأشكالها غاية فى التناسب والجمال ولها مقابض لطيفة مضافة . ومن هذا النوع ذى الكتابات يحتفظ متحف الفن الاسلامى بدورقين برقمى سجل (١٣١٠٤ و ١٦٣٧٣) (١) يشتمل كل منهما على سطرين من الكتابة ، ويقرأ السطر العلوى « مما عمل للامير ربيعة » ويقرأ السطر الثانى « عمل نصير بن أحمد بن هيثم » ونعتقد أن صاحب هاتين التحفتين الجميلتين هو الامير ربيعة بن أحمد بن طولون ، الذى قتل اثر ثورته على ابن اخيه هارون بن خمارويه سنة ٨٩٦ م ، ويتفق اسلوب الخط فى هذه الكتابات معهذا التاريخ . ومن الملاحظ أن بعض المتاحفيمتلك عددا من دوارق مشابهة وتحمل نصوصا مطابقة لهذين النصين وقد سبق أن نسبها بعض مؤرخى الفنون الاسلامية الى العراق غير أننا نستطيع الان بعد قراءتنا لهذه النصوص أن ننسب هذه المجموعة مطمئنين الى مصر فى أواخر العصر الطولونى (شكل ٨٢) ومما يسترعى الانتباه هنا أن الزجاج (نصير بن أحمد ابن هيثم) صانع هذين الدورقين ربما كان والد زجاج آخر وصلنا اسمه هو « عباس بن نصير » وهو زجاج قاهرى اشتهر بأوانيه ذات البريق المعدنى ويحتفظ متحف الفن الاسلامى ببعض قطع عليها اسمه .

هذا وقد عمد الزجاجون الى عدة وسائل لكى يزيدوا من تنوع أشكال هذه الاوانى الزجاجية التى تنفخ داخل قوالب أو بدونها فشكلوها أحيانا بالملاقط وغيرها ،ومن أمثلة ذلك قارورة بمتحف الفن الاسلامى (سجل ١٣٣٠٠) تتكون فيها الرقبة من أربعة أنابيب مرتبة فى تقابل حول فتحة خامسة فى الوسط وقد شكل الزجاج هذه الانابيب بضغطه لجدار الرقبة فى أربعة مواضع . وقد استمرت هذه الاساليب فى زخرفة الاوانى حتى القرن الرابع عشر بعد الميلاد . وفيما بين القرن الثامن والقرن الثانى عشر الميلادى طور الزجاجون فى مصر أسلوبا آخر دقيقا فى الزخرفة ، وذلك بحز هذه الزخارف أو حفرها ونحتها فى جدران الاوانى بعد أن تبرد .

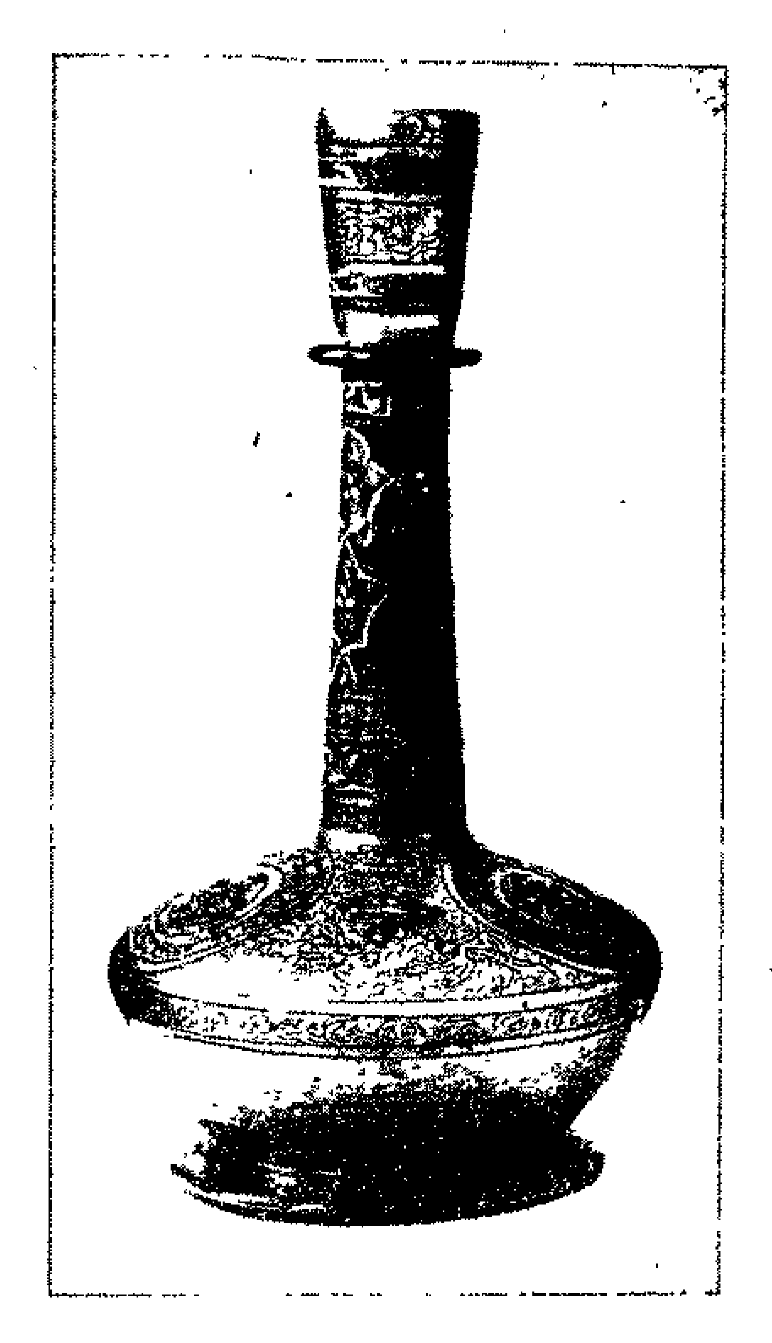
وقد وصلنا من هذا النوع تحف وأوان رقيقة تبدو فيها مهارة الفنان فى تمكنه من زخرفتها بهذا الاسلوب دون أن يكسر الاناء . ومنها مجموعة من زجاج سميك مزخرف بالقطع تتألف من أوان منها سلطانيات وكؤوس وأباريق كمثرية البدن ومقلمات لحفظ المداد والاقلام ويشبه هذا النوع من الزجاج التحف المصنوعة من البللور الصخرى من حيث الزخارف وثقل الوزن وقد صنعت تقليدا لها . وتزين هذه التحف من الزجاج السميك بزخارف مقطوعة هندسية ونباتية

---

(١) تنشر النصوص على هذين الدورقين لاول مرة .

وحيوانية وعلى بعضها عبارات دعائية بالخط الكوفى ، ويتالف جدار بعض أوانى هذا النوع من طبقتين الخارجية منهما من زجاج ملون والداخلية من زجاج شفاف ، وتنحت أرضية الزخارف كلها فى الطبقة العلوية بحيث لا تترك سوى الزخارف التى تظهر كبيرة البروز وبلون مغاير فوق الطبقة السفلى الشفافة . ومن أجمل أمثلة هذا النوع تحفة فى متحف الفن الاسلامى فى القاهرة (رقم سجل ٢٤٦٣) ترجع الى القرن الرابع الهجرى (١٠ م) وتتألف زخارفها من رسم غزالين او تيسين متواجهين محددين بخط ازرق بارز وعلى بدنهما زخارف هندسية مقطوعة فى الطبقة السفلى الشفافة (شكل ٨٣) . وينتسب الى العصر الفاطمى جانب كبير من الاوانى الزجاجية المزخرفة بأسلوب القطع والمحاكية للبلور الصخرى (أشكال ٨٤ ، ١٤٦) .

ومنذ أواخرالقرن السادس الهجرى(١٢م) الى القرن التاسع الهجرى(١٥م) شاع اسلوب آخر فى زخرفة الاوانى الزجاجية فى مصر والشام ، وهو أسلوب الزخرفة بالتذهيب والميناء الزجاجية الملونة ، وصنعت من هذا الاسلوب أوان كثيرة من اكواب وكؤوس ودوارق وقماقم وصحاف وطسوت وشمعدانات وغير ذلك ... وفى متحف الفن الاسلامى من هذا النوع دورقان احدهما (رقم سجل ٤٢٦١ يحمل على الرقبة اسم السلطان الايوبى الناصر صلاح الدين يوسف سلطان دمشق وحلب (توفى ١٢٦٠ م) وهو ذو رقبة طويلة وقاعدة مرتفعة وابعاده غاية فى الرقة والتناسب ويزخرف بدنه بالتذهيب ، والميناء رسوم نباتية عربية (ارابسك) داخل ثلاث دوائر كبيرة . والثانى (رقم سجل ٤٢٦٢ (شكل ٨٥) له رقبة طويلة ايضا وقاعدته منخفضة نوعا وعلى بدنه ثلاث جامات مستديرة ايضا بها زخارف نباتية وبين الجامات رسوم طيور وحيوانات تشبه الارانب وعلى رقبته تقسيمات هندسية وزخارف نباتية ويرجع الى القرن ٨ (١٤ م) وربما كان أهم ما لدينا من تحف هذا النوع المزخرف بالميناء الملونة والتذهيب هى المشكاوات أو اغطية المصابيح الزجاجية المزينة بالتذهيب والميناء المتعددة الالوان ، وكان يثبت بداخلها قنديل من الزجاج مخروطى الشكل بواسطة حامل من السلك يمسك بحافة المشكاة وتعلق المشكاة من مقابضها بسلاسل تجمعها كرة زجاجية من نفس النوع ، وقد تصنع من الخزف أو بيض النعام ايضا ، وتعلق من أعلاها بواسطة سلسلة تثبت فى السقف . ويؤرخ معظم هذه المشكاوات بالقرن الثامن الهجرى (١٤ م) ويحمل بعضها عبارات تاريخية أو دعائية بخط الثلث المملوكى أو آيات قرآنية مناسبة مثل « الله نور السموات والارض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح فى زجاجة ، الزجاجة كانها كوكب درى يوقد » ومثل « انما يعمر مساجد الله من آمن بالله واليوم الاخر » .



شكل ٨٥ — دورق من الزجاج مزخرف بالمينا المتعددة الالوان والتذهيب حوالى القرن الثامن الهجرى / ١٤ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

ومن الملاحظ أن هذه التحف أخذت اسمها من كلمة المشكاة فى الاية الاولى ، وقد بذل الزجاجون غاية جهدهم فى زخرفة هذه المشكاوات يدفعهم الى ذلك شعور دينى كبير لتشبيه الله سبحانه لنوره بنور المشكاة فى الآية الكريمة

ولاستعمالها فى انارة المساجد فى هذا العصر • ويزين بعض المشكاوات زخارف نباتية طبيعية ويزدان بعضها الاخر بزخارف من انواع مختلفة كما يحمل كثير منها اسماء أصحابها والقابهم ورنوكهم . ومن أجمل المشكاوات المملوكية التى تؤرخ من أواخر القرن ١٣ م (حوالى سنة ١٢٩٨ م) مشكاة باسم السلطان الناصر محمد بن قلاوون ، على بدنها كتابة نسخية على أرضية بالمينا الزرقاء وقد نقلت هذه المشكاة من مدرسة الناصر محمد بالنحاسين • وكذلك مشكاة اخرى باسم الامير الماس الحاجب صاحب المسجد المعروف باسمه بالحلمية ، وهو من أمراء السلطان الناصر محمد بن قلاوون ، وعلى رقبة المشكاة ثلاثة رنوك بها شارة هذا الامير وكتابة تفيد انها عملت برسم جامعة • وقد تم بناء هذا الجامع سنة ٧٣٠ هـ (١٣٣٠ م) وعلى قاعدة المشكاة توقيع الصانع بعبارة تقرأ عمل العبد الفقير على بن محمد أمكى غفر الله ، والمرجح أن صحة الجزء الاخير من اسمه هو « الرمكى » ونجده على مشكاة تحمل اسم الامير قوصون الساقى بمتحف المتروبوليتان بنيويورك وربما كانت نسبته الى مدينة (رمكة) بالشام . (شكل ١٤٥) .

ومن المشكاوات الجميلة النادرة ذات رسوم الطيور مشكاة باسم الامير (الملك) الجوكندار وهو من أمراء الناصر محمد بن قلاوون أيضا وعلى رقبتها كتابة باسمه تتخللها ثلاثة رنوك بها شارة عصوى البولو ، وعلى بدنها مناطق بها زخارف نباتية دقيقة مذهبة بينها رسوم طيور ناشرة أجنحتها منها طائر الرخ مؤرخ بحوالى ٧١٩ هـ (١٣١٩ م) .

وتمثل مجموعة مشكاوات السلطان الناصر حسن بن محمد بن قلاوون بمتحف الفن الاسلامى اكبر مجموعة تحمل اسم سلطان واحد فيبلغ عددها تسع عشرة مشكاة على بعضها كتابات أورنوك كتابية تحمل اسمه ، وعلى البعض الاخر زخارف نباتية عربية أو رسوم نباتية قريبة من الطبيعة منها أزهار اللوتس او زخارف هندسية جميلة بالمينا المتعددة الالوان • وترجع هذه المجموعة الى ما قبل وفاته سنة ١٣٦١ م (شكل ١٤٤) .

وقد اضمحلت صناعة المشكاوات فى عصر المماليك الشراكسة ، وقد وصلنا منه مجموعة من المشكاوات منها احد عشر مشكاة باسم السلطان الظاهر ابى سعيد برقوق وهى اقل جودة فى مينائها ونوع زجاجها عنها فى العصر المملوكى الاول . ومنذ القرن الخامس عشر اخذت صناعة الزجاج فى التدهور حتى كانت ثورتنا الاخيرة التى شملت صناعة الزجاج برعايتها كما شملت

غيرها من الصناعات والفنون ، فانشئت المؤسسة العامة للزجاج والبللور وانيط بها احياء هذا الفن العريق فى مصر وقد قطعت فى هذا السبيل شوطا كبيرا •
ولا زالت بالقاهرة بقية قليلة لمصانع زجاج صغيرة يعمل فيها الصناع فى نفخ الزجاج وتشكيله ببعض الوسائل والاساليب الفنية القديمة ومن انتاج هذه المصانع ما يضاهى الوان أوانى الاوبالين وتغلب على منتجاتهــا البساطة وتعكس لمحة من فن الزجاج القاهرى العظيم فى العصر الاسلامى •

البلور الصخرى

الدكتور حسن الباشا

عندما زار الرحالة ناصرى خسرو مصر والقاهرة فيما بين سنة ٤٣٩ و ٤٤١ هـ (١٠٤٦ ، ١٠٥٠ م) أعجب بتفوق المصريين فى صناعة البلور الصخرى أو الكريستال واشاد بما انتجوه فى مجال هذه الصناعة من تحف جميلة شاهد بعضها فى سوق القناديل بالقرب من جامع عمرو بن العاص .

والحق أن ما ذكره ناصرى خسرو عن تحف البلور الصخرى المصرية فى ذلك العصر وما تمتاز به من دقة الصنعة وجمال المنظر يصدقه ما وصلنا من هذه التحف التى لا تزال تعتبرها متاحف العالم من اثمن كنوزها .

ولقد ثبتت نسبة هذه التحف الى مصر الفاطمية بصفة خاصة بفضل ما وجد على بعضها من كتابات أثرية تشتمل على أسماء بعض الشخصيات الفاطمية من خلفاء ووزراء .

ولقد كان ازدهار صناعة البلور الصخرى فى العصر الفاطمى نتيجة تطور التقاليد الصناعية فى كثير من اقطار العالم الاسلامى بما فى ذلك مصر نفسها فيما قبل العصر الفاطمى : اذ وصلتنا مجموعة من تحف البلور الصخرى ربما كان بعضها من ايران والعراق ومصر فى القرن الثالث الهجرى (٩ م) .

ومن هذه التحف البلورية نماذج يرتبط اسلوب صناعتها وطراز زخارفها ارتباطا وثيقا بالاسلوب الفنى الذى ظهر فى سامرا ، وانتشر منها الى كثير من انحاء العالم الاسلامى فى النصف الثانى من القرن الثالث الهجرى (٩ م) ولا سيما مصر . وتتالف زخارف هذه التحف من وحدات زخرفية من طراز سامرا والطراز الطولونى ، كما انها قد نفذت على البلور الصخرى بطريقة القطع المائل او الحفر المشطوف الذى عرف فى الزخارف الجصية والخشبية فى سامرا وانتقل منها الى مصر فى عصر الطولونيين .

ومن امثلة هذه التحف قطع من البلور الصخرى تؤلف اجزاء فى شمعدانين من المعدن من صناعة ايطاليا فى القرن السادس عشر بعد الميلاد محفوظين فى كاتدرائية سان مارك بالبندقية وتشتمل هذه الاجزاء البلورية على زخارف نباتية ذات طابع طولونى بعضها على هيئة قلب وبعضها على هيئة وريقات عنب خماسية الفصوص او مراوح نخيلية مقسومة . وجميع الزخارف مرسومة بأسلوب القطع المائل او الحفر المشطوف الذى شاع فى سامرا ولا سيما على الجص والخشب ، والذى انتقل منها الى مصر فى عهد احمد بن طولون .

وفى متحف الفن الاسلامي بالقاهرة مجموعة من التحف البلورية الصغيرة يمكن نسبتها الى مصر قبل العصر الفاطمى ، وتحتوى هذه المجموعة على قنينات صغيرة بعضها ذو عدة أضلاع ، وعلى تماثيل لحيوانات وطيور وأسماك ، وعلى قطع شطرنج .

والبلور الصخرى نوع من الاحجار يشبه الزجاج ، ولكنه أشد صلابة من الزجاج ، وأكثر جمالا ، وهو يشكل ويزخرف بواسطة القطع ولا تزال مصنوعاته تلفت الانظار بما تمتاز به من صفاء وشفافية ولألاء .

ويبدو ان العناية بالبلور الصخرى لم تكن ترجع فقط الى ما يمتاز به من جمال ، بل كانت ترجع ايضا الى ما كان يعتقد فيه من دلالات رمزية وسحرية ، فقد قيل مثلا ان الملوك كانوا يؤمنون بفائدة الشرب فى الاوانى المصنوعة من البلور الصخرى ، وكان بعض الناس يتخذونه تمائم لطرد الاحلام المفزعة والسيئة ، ولأمر ما لا يزال بعض مدعى علم الغيب يستخدمون كورا من البلور الصخرى فى مزاولة أعمالهم السحرية .

وكانت مصر تستورد حجر البلور الصخرى فى أول الامر من بلاد المغرب ، ثم اكتشفت انواع جيدة منه فى اقليم البحر الاحمر . ولقد أشاد ناصرى خسرو بالبلور الصخرى الذى اكتشف فى اقليم البحر الاحمر وذكر انه اجمل من البلور الذى كان يستورد من بلاد المغرب . ويبدو ان اكتشاف البلور فى اقليم البحر الاحمر كان له اثر كبير فى ازدهار صناعة البلور الصخرى فى مصر فى بداية العصر الفاطمى .

ومما يلفت النظر ان معظم التحف البلورية الفاطمية قد عثر عليها فى كنائس اوروبية مثل كاتدرائية سان مارك فى البندقية وأن كثيرا منها قد نقل الى المتاحف الاوروبية مثل متحف فيينا ومتحف فيكتوريا والبرت فى لندن ومتحف اللوفر فى باريس وقصر بيتى فى فلورنسا .

ومن المرجح أن هذه التحف قد انتقلت الى أوروبا فى العصور الوسطى . وقد اشار المقريزى عند وصفه للمحنة الكبرى التى حلت بخزائن الخليفة المستنصر الفاطمى فى سنة ١٠٦٢ م الى عدد كبير من الاوانى البلورية التى اخرجت من خزائن الخليفة . ويبدو ان عددا من هذه التحف البلورية قد انتقل بطرق مختلفة الى خزائن الكنائس والملوك والعظماء باوروبا ـ حيث اعتبرت من اثمن ما يعتز به من تراث فنى . ومما زاد من قيمة هذه التحف أن المسيحيين كانوا يعتبرون البلور رمزا للنقاء الروحى ، كما حرصوا على أن يحفظوا فى الاوانى البلورية بعض تراثهم المقدس من الدم وغيره فضلا عن انهم كانوا يجملون بقطع من البلور تحفهم الثمينة المصنوعة من مواد أخرى .

ولقد ساعدنا على نسبة كثير من التحف البلورية الى مصر الفاطمية العثور على بعض التحف التى تشتمل على كتابات يمكن بفضلها تاريخ هذه التحف ٠

وربما كان اهم هذه التحف ابريق من البلور الصخرى فى كاتدرائية سان مارك بمدينة البندقية يمكن أن يوضع فى قمة التحف البلورية من حيث دقة الصنعة وجمال الزخارف ٠ ولهذا الابريق بدن على هيئة الكمثرى يفصله عن الفوهة رقبة قصيرة وله مقبض يتصل بالرقبة ويهبط باستقامة حيث يتصل باسفل البدن ، فى اعلى المقبض تمثال حيوان له قرون طويلة تمتد راجعه الى آخر الظهر ٠ وتحلى بدن الابريق زخرفة تتالف من رسم أسدين متماثلين متقابلين بينهما رسم نباتى محور ذو جانبين متماثلين ٠ وتتميز هذه الزخارف بانها تامة البروز ، وقطعها ظاهر فى البدن كما يتميز أسلوب الرسوم بصفة عامة بالتحوير ، وان كانت النسب التشريحية للاسدين قريبة من الواقع ٠

وترجع اهمية هذا الابريق بصفة خاصة الى ما يشتمل عليه من كتابة دعائية بالخط الكوفى على هيئة شريط يلف حول اعلى البدن ٠ وتقرأ هذه الكتابة كما يلى :

« بركة من الله للامام العزيز بالله » ٠

ويتضح من هذه الكتابة ان الابريق قد صنع للخليفة الفاطمى العزيز بالله ثانى الخلفاء الفاطميين فى مصر (٣٦٥ — ٣٨٦ هـ / ٩٧٥ — ٩٩٦ م) ٠ ولقد كان حكمه عصر ازدهار حضارى فى مصر ذلك أن الدولة الفاطمية فى عهده كانت قد تخطت مرحلة التاسيس ووصلت مرحلة الاستقرار كما كان لهذا الخليفة من تسامحه وخلقه وحسن اختياره لرجال دولته ما مكنه من تهيئة الجو الملائم للرقى العلمى والمادى والصناعى فى عصره ٠

ولقب « الامام » الوارد فى هذه الكتابة الدعائية من الالقاب التى كانت تطلق على الخلفاء المسلمين ، وقد ورد اقدم نقش وصلنا يشتمل على هذا اللقب على سكة من بخارى مؤرخة سنة ١٥١ هـ ٠ وقد صار هذا اللقب يطلق على جميع من كان يتلقب بالخلافة بما فى ذلك الخلفاء الفاطميون ولقد اطلق على المعز لدين الله الفاطمى فى سكة ضربت فى مصر سنة ٣٦٤ هـ ، وعلى الخليفة الحاكم بأمر الله فى كتابة اثرية منقوشة على الجص بجامع الحاكم بالقاهرة ٠

اما لقب العزيز بالله فهو نعت خاص بهذا الخليفة الفاطمى وكان اسمه « نزار » وكنيته « أبو منصور » ٠

هذا وقد ورد لقب خليفة فاطمى آخر على تحفة أخرى من البلور الصخرى : وهى عبارة عن حلقة على هيئة هلال بالمتحف الجرمانى فى مدينة نورمبرج بالمانيا ٠ وتشتمل هذه الحلقة على كتابة بالخط الكوفى نصها :

« لله الدين كله الظاهر لاعزاز دين الله امير المؤمنين » وصناعة هذه الحلقة اقل جودة من صناعة الابريق السابق كما ان رسومها اقل بروزا واقل دقه ·

والخليفة المذكور فى هـذه الكتابة هو ابو الحسن على الظـاهر بن الحاكم (٤١١ — ٤٢٧ هـ / ١٠٢١ — ١٠٣٦ م) . وقد لقب الظاهر فى هذه الكتابة بأمير المؤمنين · وكان هذا اللقب ثانى القاب الخلفاء ظهورا وقد جاء بعد لقب « الخليفة » واول من لقب به عمر بن الخطاب · ومنذ عهد عمر صار « امير المؤمنين » هو الاسم الرسمى لمن شغل الولاية العامة على المسلمين سواء عند السنة او الشيعة · وقد غلب استعماله كاسم وظيفة لا كلقب فخرى ، ويتضح من وضعه هنا بعد النعت الخاص أنه استخدم فى هذه الكتابة كاسم وظيفة وربما كان اقدم نقش مؤرخ يشتمل على هذا اللقب هو نقش على سد العيار بمنطقة الطائف مؤرخ سنة ٥٨ هـ باسم « عبد الله معاويه امير المؤمنين » · وقد ورد هذا اللقب فى بعض الوثائق الصينية التى ترجع الى القرن الثانى الهجرى « ٨ م » بصيغة قريبة من الصيغة العربية ونصها : « هامى — مو — مو — نى » (انظر حطى : تاريخ العرب ، النسخة الانجليزية ص ٣٤٤) كما ورد فى بعض الوثائق اليونانية بصيغة امونوس ووردت ترجمة له فى أوراق البردى اليونانية فى ادفو فيما بين سنة ٧٠٣ و ٧١٢ م (انظر جروهمان : أوراق البردى العربية ص ٤ — ٥) .

وبالاضافة الى هاتين التحفتين المؤرختين وصلتنا تحفة اخرى تشتمل على كتابة يمكن الاستعانة بها فى تاريخها : ففى كاتدرائية مدينة فيرمو بايطاليا ابريق تهشمت رقبته وعلى بدنه زخرفة تتالف من طائرين متواجهين بينهما فروع نباتية دقيقة · وفوقها كتابة دعائية نصها : « بركة وسرور بالسيد الملـك المنصور » ·

ومن المرجح أن السيد الملك المنصور المشار اليه فى هذه الكتابة هو ابو الاشبال ضرغام بن عامر بن سوار اللخمى احد وزراء العاضد اخر خلفاء الفاطميين وكان ينعت بالمنصور (٥٥٨ — ٥٥٩ م) ومن المعروف ان هذا الوزير دخل فى صراع مرير وتنافس على السلطة مع الوزير شاور كان من نتيجته قدوم الايوبيين الى مصر على رأس جيوش السلطان نور الدين محمود بن زنكى ·

ومما تجدر ملاحظته فى هذه الكتابة تلقب المنصور بلقب « الملك » وهو لقب عربى قديم اطلق على كرب ال وتر ملك سبأ فى اقدم نقش عثر عليه فى جنوب بلاد العرب كما اطلق على امرىء القيس بن عمرو ملك الحيرة فى نقش النمارة سنة ٣٢٨ م · وقد ورد فى بعض الايات القرآنية الكريمة مثل قـوله تعالى : « وكان وراءهم ملك يأخذ كل سفينة غصبا » وقوله سبحانه: «ان الملوك

اذا دخلوا قرية افسدوها وجعلوا اعزة اهلها اذلة وكذلك يفعلون » . غير ان هذا اللقب لم يعرف بصفة رسمية فى صدر الاسلام ولا فى العصر الاموى ولم يطلق رسميا الا منذ دولة بنى سامان وغيرهم من ولاة الشرق الذين كانوا يتمتعون ببعض الاستقلال عن الخلافة العباسية ، ثم صار يطلق على بنى بويه ومن جاء بعدهم من السلاجقة والاتابكة ثم الايوبيين والمماليك ، وكان هذا اللقب يطلق على رؤساء الدول من غير الخلفاء . وقد اطلق لقب الملك فى الدولة الفاطمية لاول مرة على رضوان بن ولخشى عندما وزر للخليفة الحافظ لدين الله فى سنة ٥٣٠ هـ ثم صار يطلق على من جاء بعده من الوزراء الفاطميين ومن هنا كان اطلاقه على ضرغام .

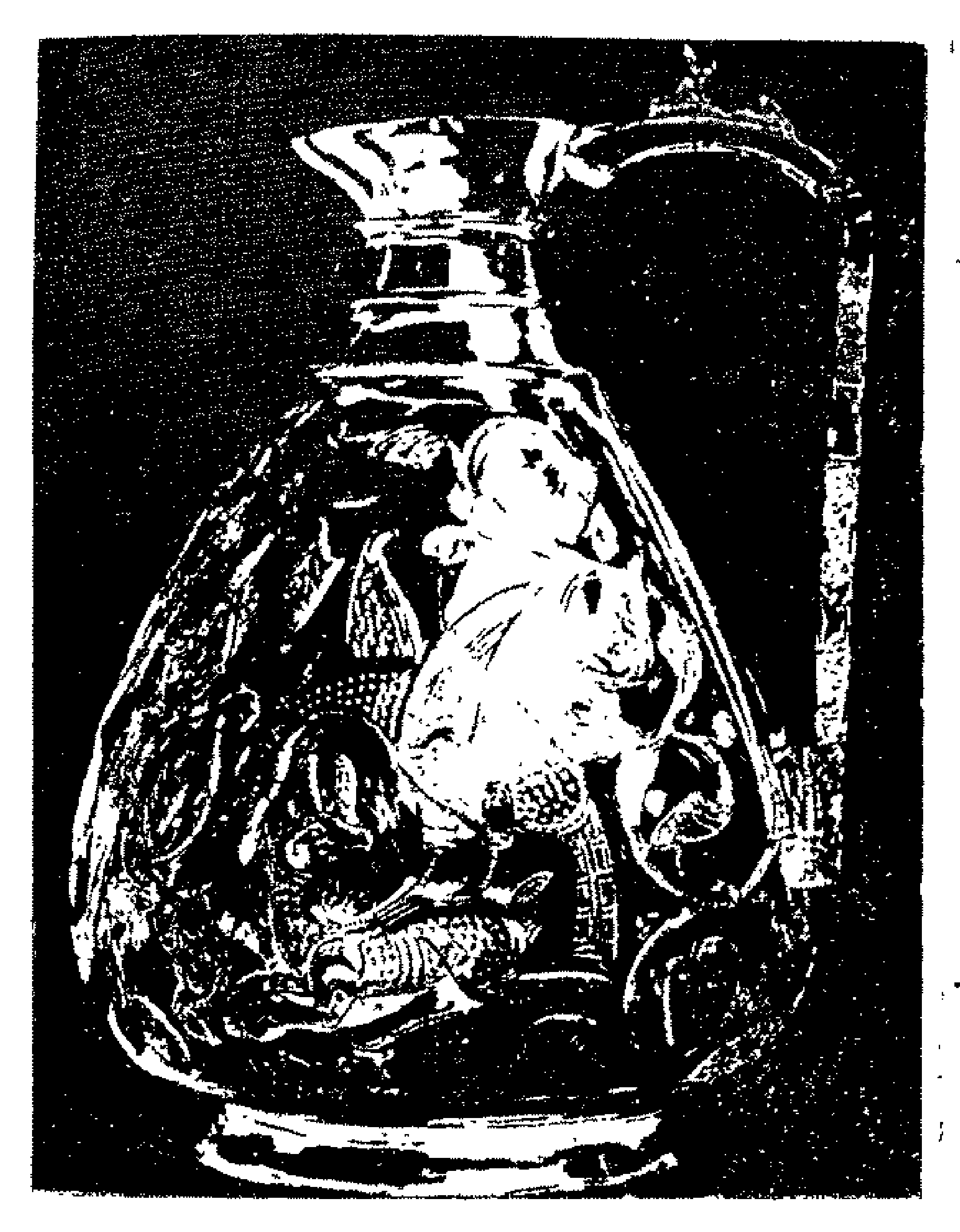
أما لقب السيد الذى ورد فى هذه الكتابة فكان من الالقاب العامة التى كانت تطلق ايضا على الوزراء الفاطميين . وفى ضوء هذه الدراسة اللقبية يمكننا ان ننسب هذه التحفة الى الوزير ضرغام الفاطمى (٥٥٨ ــ ٥٥٩ هـ) ولو ان بعض العلماء قد حاول نسبتها الى صناعة اوروبا على اساس اسلوب زخارفها .

اذا اضفنا الى هذه التحف الثلاثة التى استطعنا تاريخها بعض التحف البلورية الاخرى التى يمكن تاريخها بمقارنتها بالقواعد المعدنية الاوروبية المؤرخة التى ربطت بها صار لدينا عدد من التحف البلورية المؤرخة يمكننا فى ضوئها ان نؤرخ بعض التحف الاخرى عن طريق المقارنة وبالتالى ان نتصور التطور العام لصناعة البلور الصخرى فى مصر فى العصر الفاطمى واسلوب زخارفه .

ولقد اتضح بفضل هذه الدراسة ان صناعة البلور الصخرى قد ازدهرت فى مصر فى عصر الطولونيين والاخشيديين ثم بلغت اوج ازدهارها فى بداية عصر الفاطميين ولا سيما فى عهد الخليفة العزيز بالله حين صنعت انواع مختلفة من التحف امتازت زخارفها بالرشاقة والتأنق والوضوح والبروز الشديد والقطع الظاهر ، وبعد ذلك اخذت الصناعة فى التدهور تدريجيا فصارت الزخارف تقل دقتها ويقل بروزها حتى تكاد لا تظهر من الارضية .

ولقد وصلنا من تحف البلور الصخرى انواع مختلفة من حيث الوظيفة والشكل والحجم مثل الاباريق والفناجين والصحون والتنيئسات والقوارير والكؤوس والعلب وقطع الشطرنج وغير ذلك (شكل ٨٦ و ٨٧) .

وكانت الاباريق فى معظم الاحيان ذات شكل كمثرى ورقبة قصيرة وقاعدة منخفضة وذات مقبض واحد وربما مقبضين ، وتوجد نماذج من الاباريق فى متحف فيكتوريا والبرت بلندن وفى الارميتاج وفى قصر بيتى (شكل ٨٦) .



شكل ٨٦ — ابريق من البللور الصخرى
حوالى القرن الرابع الهجرى / ١٠ م (متحف فكتوريا والبرت بلندن)

أما القنينات فكانت تتميز عادة بأنها ذات جسم كروى ورقبة اسطوانية • وفى كنيسة سان مارك بالبندقية قنينة من البلور الصخرى يعتقد بعض المسيحيين ان بها آثار دماء مقدسة • وفى متحف المتروبوليتان فى نيويورك قنينة على هيئة قلب ربما كانت تستخدم لحفظ العطور ، وتزخرفها حليات نباتية محورة • وبه ايضا قنينتان اخريان ذواتا هيئة اسطوانية تقريبا تزخرفهما رسوم أفرع نباتية محورة وكتابات كوفية .

ومن طرائف التحف التى صنعت من البلور الصخرى قطع شطرنج شكل بعضها على هيئة حيوانات ويوجد اجمل نماذج هذه القطع فى مجموعة الكونتيس دى بهاج فى باريس •

ومن الملاحظ ان هذه التحف البلورية كانت فى كثير من الاحيان تقطع فيها زخارف جميلة من شتى الانواع الحيوانية والنباتية والهندسية والكتابية .

ومن اهم الوحدات التى شاع استخدامها على التحف البلورية تلك الزخرفة المسماة بشجرة الحياة . ويرجع استخدام هذا الرسم الى العصر العراقى القديم وبخاصة عصر الامبراطورية الآشورية . وكان هذا الرسم فى العراق القديم يتألف فى الغالب من نخلة ذات شكل مبسط تحيط بها وتشتبك معها زخرفة من افرع نباتية وازهار محورة ، ويحف بها من الجانبين كائنان خرافيان مجنحان يمسك كل منهما فى اليد اليمنى بشكل مخروطى يقربه الى النخلة ، وفى اليد اليسرى سلة . ويظن بعض العلماء أن هذا الشكل كان يرمز الى عملية نشر اللقاح على النخلة فى حين يميل البعض الآخر الى الاعتقاد بأن النخلة كانت تمثل منبع البركة والخير وان الكائنين الخرافيين يرمزان الى رسل القوة والشفاء يستمدان الخير من الشجرة لنشره فى البلاد .

ومهما يكن من مغزى هذا الرسم فقد انتقل الى الفن الفارسى ومنه الى الفنون الاسلامية حيث شاع استخدامه فى الفنون التطبيقية كوحدة زخرفية بحتة اصطلح على تسميتها بشجرة الحياة .

وقد تعرضت زخرفة شجرة الحياة فى الفنون الاسلامية لبعض التطور والتغيير : اذ استخدمت بأساليب مختلفة فاستبدل مثلا بالكائنات الخرافية رسوم حيوانية مختلفة فى أوضاع متقابلة ، كما كان يستعاض فى بعض الاحيان عن النخلة برسم شجرة محورة او زخرفة نباتية مجردة ذات جانبين متماثلين ، واحيانا كان يكتفى برسم الشجرة فقط ، واحيانا اخرى كان يكتفى برسم حيوانين او طائرين متماثلين ومتقابلين مع الاستغناء عن الحيوانين فى الحالة

الاولى وعن الشجرة فى الحالة الثانية ، وربما رسم الحيوانان فى بعض الاحيان غير متماثلين تماما على جانبى الشجرة ·

وقد شاع استخدام هذه الوحدة الزخرفية فى الفنون التطبيقية الفاطمية · وقد استخدمت زخرفة شجرة الحياة على تحف البلور الصخرى الفاطمى بصفة عامة على هيئة حيوانين متماثلين ومتقابلين بينهما زخرفة نباتية محورة متماثلة الجانبين · وربما كانت الحيوانات اسودا أو وعولا أو كباشا أو طيورا وربما رسمت فى حالة ثبات أو عدو أو طيران أو انقضاض ·

وتمثل زخرفة شجرة الحياة العنصر الاساسى على ابريق من البلور الصخرى من مصر فى القرن الخامس الهجرى (١١ م) فى متحف فيكتوريا والبرت بلندن ويبلغ ارتفاعه ٢١٫٥ سم · وتتألف الزخرفة هنا من مجموعتين متماثلتين ومتقابلتين على جانبى زخرفة نباتية · وتتكون كل مجموعة من رسم صقر ينقض على غزال ليفترسه · أما الزخرفة النباتية فهى عبارة عن فرع نباتى كبير متموج على هيئة لفائف تنتهى كل منها بوريقات وانصاف وريقات · وتتميز هذه الزخارف بالوضوح والبروز الكبير عن الارضية وينسب هذا الابريق الى حوالى عصر الخليفة العزيز حين بلغت صناعة البلور الصخرى أوج ازدهارها (شكل ٨٦) .

وينسب الى العصر نفسه ابريق آخر فى متحف اللوفر فى باريس نقل اليه من كاتدرائية سان دنى ويبلغ ارتفاعه ٢١ سم · وتتألف الزخرفة الرئيسية على هذا الابريق أيضا من شجرة الحياة التى تتمثل هنا على هيئة شجرة محورة متماثلة الجانبين يتفرع منها مراوح نخيلية وانصاف نخيلية ، ويحف بها من الجانبين رسم ببغاء . ويوجد فوق هذا الرسم كتابة دعائية بالخط الكوفى ومن المعتقد أن الابريق قد أهـــداه روجر الثانى ملك صقليـــة الى الكونت تيبولت من شمبانيا ، وهذا قدمه هدية الى الاب سوجر المتوفى سنة ١١٥١ م ·

وبالاضافة الى هذه التحف وصلنا تحف بلورية فاطمية اخرى فيوجد فى قصر بيتى فى فلورنســا ابريق تتألف زخرفته من رسم بجعتين بينهما فرع نباتى متقن ، وفى متحف الارميتاج ابريق آخر ذو مقبض قائم الزاوية وحول رقبته القصيرة يتمثل رسم نبـــاتى دائر ، وعلى بدنه رسم اربعة أسود كل اثنين منهمــا متواجهان ، وفى متحف تاريخ الفنون فى فيينا ابريق ذو يد على هيئة الكمثرى ولكنه ذو فصوص وله مقبضان جميلان ويقال أن هذا الابريق كان ضمن جهــاز الاميرة الاســـبانية ماريا تيريا الزوجة الاولى للقيصر ليوبولد الاول التى توفيت فى سنة ١٦٧٣ م ·



شكل ٨٧ — قارورة من البلور الصخرى
حوالى القرن الخامس الهجرى / ١١ م (كاتدرائية هالبرشتادت بالمانيا)

هذا ويبدو أن صناعة البلور الصخرى كان لها اثرها على صناعة الزجاج : اذ صنعت تحف زجاجية على مثال التحف البلورية واستخدم فى زخرفتها أسلوب القطع على نمط ما كان متبعا فى زخرفة البلور الصخرى • ومن ابرز نماذج هذه التحف الزجاجية التى صنعت تقليدا للبلور الصخرى مجموعة من الكؤوس اصطلح الاوروبيون على تسميتها باسم كؤوس القديسة هدويج •

ويوجد من هذه الكؤوس نحو ثلاث عشرة كأسا موزعة بين المتاحف والمجموعات الفنية الاوروبية مثل المتحف الجرمانى فى نورمبرج ومتحف ركس فى امستردام ومتحف برسلاو ومتحف غوطا وكنوز دير اويجنيس وكنوز كنيسة مندن وكاتدرائية هالبرشتادت بمقاطعة بروسيا وكاتدرائية كراكاو فى بولندة •

وقد نسبت هذه الكؤوس الى السيدة هدويج الالمانية (توفيت سنة ١٢٤٣ م) وكانت تملك كاسين من هذه الكؤوس •

وقد صنعت هذه الكؤوس من زجاج سميك وثقيل ، كما زينت بزخارف مقطوعة تشبه زخارف البلور الصخرى الفاطمى وتنتشر على السطح كله • وتتألف هذه الزخارف بصفة رئيسية من رسوم شجرة الحياة ذات المراوح النخيلية والتى يحف بها رسوم أسود أو طيور ، كما تشتمل احدى الكؤوس على رسم هلال ونجوم •

ومن نماذج هذه الكؤوس كاس فى متحف أمستردام تتألف زخرفته من أسدين مرسومين بأسلوب محور على جانبى زخرفة نباتية (شكل ٨٤) •

وقد كان تحديد مكان صناعة هذه الكؤوس مثار بعض الخلاف بين العلماء اذ نسبها البعض الى بوهيميا والبعض الاخر الى أقاليم المانية مختلفة •

غير أن الارجح نسبة هذه الكؤوس الى مصر وذلك على اساس التشابه الواضح بين زخارفها وزخارف البلور الصخرى الفاطمى • أضف الى ذلك أن بمتحف بناكى فى اثينا قنينة زجاجية من مصر الفاطمية عليها زخارف شديدة الشبه لزخارف كؤوس القديسة هدويج • ومن المرجح أن السيدة هدويج قد حصلت على ما كان لديها من هذه الكؤوس عند زيارتها للحج فى الارلضى المقدسة فى فلسطين •

ومن نماذج التحف الزجاجية الاخرى التى صنعت تقليدا للبلور الصخرى محبرة من الزجاج فى متحف برلين تنسب الى مصر فى القرن السادس

الهجرى (١٢م) وتتالف زخارف هذه المحبرة بصفة اساسية من دوائر متداخلة (شكل ١٤٦) .

هذا ومن المعتقد أن هذا النوع من التحف الزجاجية قد صنع كبديل رخيص للتحف البلورية التى كانت باهظة الثمن .

وبعد فان هذه النماذج من التحف لتشهد على ما بلغه الفن الاسلامى من تقدم وازدهار فى مدينة القاهرة .

الخشب والعاج

عبد الرءوف علي يوسف

اشتهرت مصر قبل الاسلام بفن النجارة والحفر فى الخشب والعاج وصناعة قطع الاثاث والتحف من هاتين المادتين فضلا عن شهرتها بصناعة السفن ٠ وكانت مصر تستورد الانواع الجيدة من الخشب من خارج مصر مثل خشب الارز فكان يستورد من لبنان والابنوس وسن الفيل من الهند والسودان ، وذلك فضلا عن استعمال الانواع المحلية من الخشب من أشجار السنط والاثل والجميز والزيتون والنخيل وغيرها ٠

وتمثل قطع الاخشاب المبكرة والمزخرفة بالحفر أو الالوان المتعددة أو بطريقة التطعيم والتى عثر عليها فى حفائر الفسطاط والمحفوظ معظمها بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة ـ تمثل هذه القطع بزخارفها المتنوعة تطورا تاميا لما عرف فى مصر من اساليب فنية مختلفة فى زخرفة الاخشاب قبل العصر الاسلامى ٠

ومن الالواح والقطع الخشبية ذات الزخارف البارزة بالحفر قطعة (رقم سجل (١٥٤٦٨) تزخرفها شبه سلة أو زهرية يزين حافتها شريط من حبيبات متجاورة وعلى بدنها أشرطة من خطوط صغيرة مائلة متوازية ، وينبثق من الزهرية فرعان يتموجان متقاطعين وتخرج منهما أوراق قريبة من الطبيعة وأوراق عنب خماسية الاوراق وعناقيد عنب ٠ وأسلوب الزخرفة وما به من تجسيم فضلا عن اشكال العناصر الزخرفية يحفزنا على تاريخ هذه القطعة من القرن الاول الهجرى (السابع الميلادى) ٠

ويلى هذا النوع الباكر من القطع المزخرفة بالحفر مجموعة نتبين فى زخارفها صلة وامتدادا للزخارف الهلينستية من اوراق الاكانتس وأوراق العنب الثلاثية أو الخماسية وعناقيد العنب الا اننا نجد انها هنا قد رسمت بأسلوب زخرفى يظهر فيه التكرار والتماثل ويتضح فيها شيء من التحوير ولذا تؤرخ هذه المجموعة من القرن الثامن وأوائل القرن التاسع الميلادى ٠ ومن قطع هذه المجموعة التى تنسب الى القرن الثانى الهجرى (الثامن الميلادى) افريز من الخشب رقم سجل ٤٦٣٠) يزينه شكل أسدين متواجهين مرسومين فى تماثل وعلى رقبة كل منهما لبد كثيف وبالارضية أسفلهما وخلفهما فرع نباتى متموج تخرج منه أوراق اكانتس مبسطة ٠ ورسم الحيوانين معبر رغم ما فيه من ضعف وخشونة فى التنفيذ (شكل ٨٨) ٠



شكل ٨٨ — لوح من الخشب يزخرفه رسم محفور يمثل اسدين متواجهين
حوالى القرن الثانى الهجرى / ٨ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

ومن هذا النوع قطع ذات زخارف نباتية منها نماذج نجد زخارفها موزعة فى أشرطة متوازية أو تتخللها أشكال هندسية من معينات أو دوائر مفصصة أو دوائر متحدة المركز أو عقود مفصصة وغيرها • ومن أمثلة هذه المجموعة التى يمكن تحديد تاريخها بعض حليات الوسادات الخشبية فوق أعمدة القبلة بجامع عمرو بن العاص وبعض دعامات مدمجة بالجدار الجنوبى الغربى لرواق القبلة (شكل ١٠٠) • وتزين هذه الاخشاب زخارف نباتية يمكن ان تميز فيها اصولها الهلينستية وان كانت منفذة بأسلوب الطراز العباسى فى حفر الخشب بما فيه من تحوير وفى بعضها تكاد تختفى الارضيات بين الزخارف وتؤرخ هذه الاخشاب من اصلاحات عبد الله بن طاهر بالجامع (٢١٢ هـ — ٨٢٧ م) كذلك يضم متحف الفن الاسلامى شريطا من الخشب (رقم سجل ٢٤٦٢ مقسما الى مناطق مستطيلة ومربعة تزينها أشكال مجنحة وعقود مفصصة بداخلها وحولها زخارف نباتية من افرع نباتية مورقة تخرج منها أوراق ثلاثية وكيزان صنوبر ، وتتبادل هذه المناطق مع مناطق اخرى بها زخارف نباتية من انصاف مراوح نخيلية تضم عناقيد عنب أو كيزان صنوبر ، ويحيط بهذه المناطق من اعلاها واسفلها شريطان ضيقان بهما نص آية الكرسى مكتوب بخط كوفى بسيط وينتهى النص بعبارة « حسبى الله » وبناء على أسلوب الزخارف وأسلوب الخط يمكن ان تؤرخ هذه القطعة الهامة من أوائل القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى) والصلة قوية بين زخارف هذه القطعة وبين زخارف اخشاب العراق المعاصرة •

ومن القطع الخشبية المبكرة ذات الزخارف الملونة دون حفر شريطان من الخشب احدهما (رقم سجل ٩٤٩٤) يزينه صف من رسوم أسماك كل اثنتين منها متقابلتان ، والثانى (رقم سجل ٩٩٧٠) تزخرفه مناطق دائرية تحدها من الخارج مربعات وبداخل احدى الدوائر رسم نباتى من فرع ينتهى بثلاث دوائر

صغيرة في وضع هرمي على هيئة عنقود عنب مبسط ، وفي دائرة ثانية رسم طائر يقطعذيله اطار الدائرة، وبدائرة ثالثة رسم سمكتين متجاورتين في وضع معكوس وبعض رسوم الدوائر الاخرى غير واضحة · والرسوم داخل الدوائر باللون الاحمر الداكن والاخضر الداكن الذي يقرب من الاسود واللون الابيض والمربعات حولها باللون البرتقالي ·

وينسب هذان اللوحان الى القرنالاول الهجري (القرنالسابع الميلادي) لما نلحظه في زخارفهما من شبه شديد بالرسوم والزخارف الهلينستية والقبطية ·

كذلك نعرف بعض القطع الخشبية من فترة الانتقال هذه (القرن ٧ـ٨ الميلادي) تجمع بين الزخرفة بالحفر بزخارف نلحظ فيها اثر الفنون السابقة على الاسلام ، بالاضافة الى اظهار تفاصيل الزخارف بالالوان وهي عادة اللون الاحمر والابيض والاسود والازرق ، واحد الامثلة الجميلة لهذا النوع كان في مجموعة شريف صبري بالقاهرة ـ وسنرى استمرار هذا الاسلوب في زخرفة الاخشاب الطولونية في اواخر القرن التاسع الميلادي ·

ومن اساليب زخرفة الاخشاب المصرية في فترة الانتقال تطعيمها بالسن والابنوس والعظم وبانو اع الاخشاب المختلفة · والغالب ان تلصق الزخارف المضـــافة على السطح المراد زخرفته بأسلوب الترصيع marquetry وتملاء الفراغات بين الزخارف بمعجون ملون يزيد في ابرازها · كما نفذت بعض الزخارف بحفرها في الخشب ثم تطعيمها مباشرة بالمادة المطلوبة · ومن الامثلة الجميلة للفسيفساء الخشبية المزخرفة بالعظم وانواع من الاخشاب لوح مستطيل بمتحف الفن الاسلامي (رقم سجل ٩٥١٨) ويزينه في الوسط سرة مستديرة من العظم مزخرفة باوراق عنبمبسطة ، وحول الجامةالوسطىاطار مربعبه اشكال معينات وانصافها ومربعات صغيرة واشرطة دقيقة من العظم · ويزخرفاللوح على جانبي هذه المنطقة الوسطى شريط عريض تزينه هيئة عقود تفصل بينها شبه اعمدة لها تيجان رمانية الشكل او شبه زهرية صغيرة تخرج منها انصاف مراوح نخيلية وذلك بالتطعيم الدقيق بالعظم ايضا وتملا ساحة العقود زخرفة فيسفساء دقيقة على هيئة معينات صغيرة ، ويحد هذا الشريط الاوسط اطار به معينات متجاوره · وتتخلل الزخارف قطع من اخشاب بالوان قاتمة او فاتحة على ارضية قاتمة اللون ، وتؤرخ هذه القطعة بالقرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) ·

ويوجد بمتحف الفن الاسلامي ايضا قطعتان مستطيلتان من الخشب ينتهي جانبا كل منهما بشكل رمانتين مخروطتين من الخشب ولعلهما كانتا جزءا من

قطع اثاث اشبه بان تكون أجزاء من مقاعد او دكك او جوانب صناديق (سجل ١٣١١٧ ، ٩٧٥٠) ولكل منهما سطح مزخرف بزخارف نباتية دقيقة من العظم مثبتة بمسامير صغيرة على سطح اللوح في اطارات مستطيلة أو مربعة أو اشرطة ، ويحدها من بعض جوانبها شريط به بقية كتابات بالخط الكوفي حروفها مقطوعة في العظم ومثبتة في اجزاء محفورة وسط طبقة من المعجون الداكن . ويمكن أن نتبين بعض العبارات الدعائية مثل «بركة من الله» وبناء على اسلوب الكتابة الكوفية المورقة تنسب هاتان القطعتان الى القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) .

ويضم متحف الفن الاسلامي ايضا مجموعة اخرى من الواح واشرطة خشبية عليها زخارف دقيقة من الجلد مثبتة بمسامير أو ملصقة على سطوحها، وتتألف الزخارف من اشكال نباتية محورة وزخارف هندسية تشبه زخارف الاخشاب المحفورة في الطراز العباسي وزخارف جص سامرا من الطراز الثالث .

ولعل أهم مجموعات الاخشاب الطولونية هي تلك المزينة بزخارف محفورة حفرا مائلا، وتتألف زخارفها من عناصر نباتية محورة من مراوح نخيلية وانصافها بحيث تملأ الارضية ، وتتخلل عناصرها النباتية المحورة اشكال مجردة تشبه زهريات أو نحوها . وتضم زخارف بعض القطع رسوما لطيور مبسطة كرسم حمامتين متقابلتين على احدى القطع أو رسم راسي طائرين فقط على قطعة أخرى ، ومما يسترعي الانتباه أن هذين الراسين مرسومان باسلوب يشبه أساليب الفن الحديث الى حد كبير . ومن الملاحظ أن رسوم الحمامات في القطعة الاولى قد لونت بعض تفاصيلها باللون الاحمر والازرق والابيض ويحد رقبتي الطائرين شريط به صف من حبيبات متجاورة (شكل ٣٩) .

وقد تلون بعض الزخارف في مثل هذه الاشرطة بالابيض وتجعل الارضيات زرقاء مما يزيد في اظهار الزخارف ، ونرى على بعض القطع آثار تذهيب أما الارضيات والخطوط الغائرة بين الزخارف فتلون باللون الازرق اللازوردي . ويحد الزخارف في قطع اخرى اشرطة بها عبارات دعائية بخط كوفي به توريق بسيط نعرفه في العصر الطولوني ، ومن هذه العبارات (بركة ويمن وسعادة) .

ويحدثنا المقريزي — كما سبق أن ذكرنا في موضوع النحت — ان خمارويه بن أحمد بن طولون بنى في دار الذهب مجلسا سماه « بيت الذهب » طلى حيطانه كلها بالذهب المجدول باللازورد وزينه بتماثيل له ولزوجاته ومغنياته وجعل هذه التماثيل بالالوان المتعددة والحلى الثمينة [الخطط جـ ١ ص ٣١٨]

. كذلك شيد خمارويه في بستانه «برجا من خشب الساج المنقوش بالنقر النافذ ليقوم مقام الاقفاص وزوقه بأصناف الاصباغ وبلط ارضه وجعل في تضاعيفه انهارا لطافا .. وسرح في هذا البرج من اصناف القماري والدباسي والنوبيات وكل طائر مستحسن الصوت .. وجعل فيه اوكارا في قواديس لطيفة ممكنة في جوف الحيطان لتفرخ الطيور فيها ، وعارض لها فيه عيدانا ممكنه في جوانبه لتقف عليها اذا تطايرت حتى يجاوب بعضها بالصياح » [الخطط ج ١ ص ٣١٦] .

كذلك نقرأ عن اقفاص خشبيه كانت تحمل فيها الاسود التي كان خمارويه شغوفا بصيدها وذكرانها كانت « محكمة الصنعة يسع الواحد السبع وهو قائم فاذا قدم خمارويه من الصيد ، سار القفص وفيه السبع بين يديه» كذلك صنع احد ابواب الميدان الكبير الذي شيده احمد بن طولون من خشب الساج فسمى لذلك بباب الساج وجاء ذكر هذا الباب في مرثيات الشعراء للدولة الطولونية عقب انتهائها وتخريب القطائع [الخطط ج ١ ص ٣١٨ ، ٣٢٣] قال الشاعر :

قف وقفة بقباب باب الساج   والقصر ذي الشرفات والابراج

هذا ولا زال الجامع الطولوني يشتمل على اشرطة خشبية تزينها زخارف طولونية الطراز متكاملة بنفس الاسلوب السابق الذكر ، وكان للمسجد ازار خشبي يدور على اعلى الجدران يضم كتابات قرآنية بالخط الكوفي الجميل ومصلحة الاثار بصدد اعادة ما عثر عليه من اجزاء هذا الازار الى موضعه في القريب .

ويرجع الى اواخر العصر الطولوني قطعة هامة مؤرخة تؤلف لوحا مستطيلا محفوظا في متحف الفن الاسلامي (رقم سجل ٩٠٥٤) عليه ثلاثة أسطر من الكتابة الكوفية تنتهي بتاريخ سنة ٢٨٧ هـ (٩٠٠ م) . وينتهي أحد طرفي اللوح بدائرة داخلها شكل غزال أو وعل وزخارف نباتية محفورة وبالرسم قسط من الحيوية والحركة ، وبالطرف الاخر دائرة مماثلة بها نجمة خماسية وزخارف نباتية . ونجد في زخارف هذا اللوح بعدا عن اسلوب الزخارف الطولونية في الخشب ذات الجوانب المحفورة حفرا مائلا . [فريد شافعي : الاخشاب المزخرفة في الطراز الاموي ص ١٠٢ مجلة كلية الاداب جامعة القاهرة] .

وينسب الى عصر الدولة الاخشيدية (٩٤٣ _ ٩٦٩ م) حشوات قليلة من الساج والابنوس ذات زخارف قريبة الشبه بالزخارف الطولونية النباتية المحورة المألوفة ولكن هنا تبدو العناصر الزخرفية اصغر حجما وتترك بينها ارضيات قليلة . كذلك عثر في حفائر الفسطاط على لوحات واشرطة من الخشب عليها

نصوص بالخط الكوفي تفيد ملكية بعض العقارات من دور ومعاصر وطواحين وغيرها تنتهي بتواريخ من هذا العصر • ومثل هذه اللوحات كانت تثبت على العقارات اشهارا لملكيتها وقد عثر عليها مستعملة لمنع الاتربة في القبور الفاطمية •

أما عن اخشاب العصر الفاطمي فيمثل الباب الخشبي الذى كان في الجامع الازهر ويحمل اسم الخليفة الحاكم بأمر الله والمحفوظ بمتحف الفن الاسلامي نموذجا للحفر على الخشب في اوائل العصر الفاطمي، فبعض حشواته تتضمن زخارف نباتية ذات عروق طويلة وحفرها عميق ، الا أن الزخارف في حشوات اخرى تكمل بعضها وبينها عناصر تشبه هيئة الكلية باسلوب قريب من اسلوب الزخرفة في العصر الطولوني . (شكل ١٢١) .

كذلك عثر في مارستان قلاوون الذى بنى مكان القصر الفاطمي الغربي وقاعة ست الملك ـ عثر على مجموعة من الاخشاب مزخرفة بالحفر تتألف من اشرطة والواح خشبية مستعملة كوزرات فوق الحيطان وقد وضعت مقلوبة بحيث يواجه السطح المزخرف منها الجدار والارجح ان هذه الاشرطة من بقايا اخشاب القصر الغربي او قاعة ست الملك • وتزين هذه الاشرطة زخارف محفورة حفرا عميقا لرسوم آدمية وحيوانية على ارضية من زخارف نباتية دقيقة وذلك في شريط عريض اوسط يحده شريطان ضيقان بهما فرع نباتي متموج تتفرع على جانبيه انصاف مراوح نخيلية ووريقات ثلاثية والرسوم في الشريط الاوسط تحدها جامات سداسية مستطيلة تتبادل مع جامات نجمية مفصصة الاطار ، وتتضمن هذه الرسوم مناظر طرب ورقص وموسيقى وشراب ومناظر صيد وقنص فضلا عن رسوم مبارزة بالرماح او العصى والدروع ورسم سيدة في هودج على جمل يقوده تابع ورسم شخص يعدو حاملا في يمناه سلة وذلك بالاضافة الى رسوم طيور ناشرة اجنحتها ورسوم غزلان وطواويس وطيور وحيوانات خرافية ذات رؤوس آدمية . وتؤرخ هذه المجموعة من الالواح الخشبية من القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) ويلاحظ وجود آثار من الالوان حمراء وزرقاء في الاجزاء الغائرة من الرسوم مما يدل على أنها كانت ملونة لاظهار تفاصيلها (شكل ٤٠) . كذلك وجد في المارستان باب ضخم يتألف من حشوات كبيرة مستطيلة تزين مصراعيه وتزخرفها رسوم آدمية ترى منها عازفين على الدف ورسوم طيور وحيوانات دقيقة على ارضية من زخارف نباتية بديعة وذلك بحفر غائر عميق • ويرجح ان هذا الباب كان احد ابواب القصر الفاطمي الغربي وكان اصلا اكثر ارتفاعا مما عليه الان فقد قصر من اعلاه ليناسب بناء المارستان ويؤرخ ايضا من القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) ولعله من تجديدات الخليفة المستنصر بالله الفاطمي لهذا القصر الغربي •

ويضم متحف الفن الاسلامى حشوات مستطيلة ومربعة كبيرة اصلها من ابواب وستائر خشبية ودواليب نجد منها حشوة معروفة تتضمن شكل رأسى حصانين حولهما زخارف نباتية (ارابسك) غاية فى الابداع ، وقد وفق الفنان فى الجمع بين المنصرين الحيوانى والنباتى فى تكوين متجانس لطيف . ومثل هذا الموضوع الزخرفى نجده يزين حشوة أخرى مثبتة فى باب آخر بالمتحف .

ومن امثلة الاخشاب الفاطمية المزخرفة بالحفر الدقيق والتى تنسب الى القرن الحادى عشر الميلادى حجاب الهيكل فى كنيسة الست بربارة وسياج خشبى بكنيسة ابى سيفين بمصر القديمة وتزينهما ايضا حشوات مستطيلة ومربعة بها رسوم آدمية وحيوانية ورسوم طيور على ارضية من زخارف نباتية دقيقة .

ويمثل أسلوب الحفر فى الاخشاب الفاطمية من القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) ثلاثة محاريب خشبية فى متحف الفن الاسلامى واحدها من الجامع الازهر يزين جانبى واجهته حشوات بها زخارف نباتية دقيقة وفوق المحراب لوح مستطيل مكتوب به امر انشاء هذا المحراب باسم الخليفة الامر باحكام الله الفاطمى وتاريخ سنة ٥١٩ هـ .

والمحراب الثانى من مسجد السيدة نفسية وتتالف واجهته من حشوات مجمعة تضم زخارف نباتية وتؤلف اشكالا هندسية لطيفة ، ويحيط بالواجهة اطار من كتابة كوفية تؤذن بالتجويف وببداية خط النسخ ويحيط بحنية القبلة شريط مماثل والنصوص كلها قرآنية . اما الحنية فتزينها رسوم نباتية قريبة من الطبيعة من اوراق عنب وعناقيد عنب وغيرها داخل تقسيمات هندسية — ويؤرخ هذا المحراب من عهد الخليفة الفاطمى الحافظ لدين الله الذى قام بتعمير هذا المسجد سنة ٥٤١ هـ (١١٤٥ — ١١٤٦ م) .

والمحراب الثالث منقول من مسجد السيدة رقية وهو آية فى الروعة ودقة الصناعة ويمتاز بانه مزخرف من جوانبه الاربعة وهو مصنوع من خشب قرو تركى وحشواته من ساج هندى وخشب زيتون . وتتالف واجهته من حشوات مجمعة سداسية الشكل تحصر بينها حشوة على شكل نجمة ذات ستة اطراف فنجد فى هذا التصميم الزخرفى بداية للطبق النجمى الذى يتالف من اشكال كندات سداسية مرتبة فى دائرة تتخللها لوزات ويتوسط الدائرة شكل نجمى متعدد الاطراف ، وسنرى ان هذا الطبق النجمى يكمل ويصبح من أهم العناصر فى زخرفة الاخشاب فى العصر المملوكى .

وتضم حشوات واجهة محراب السيدة رقية زخارف نباتية محفورة حفرا دقيقا ويزين جوانب المحراب رسم يشبه زهريات يطلق عليها قرون الرخاء فى

الخشب فى اواخر الفاطمى بما يحليها من زخارف نباتية دقيقة داخل مناطق هندسية واشكال نجمية بالحفر العميق • وكذلك يحتفظ متحف الفن الاسلامى بواجهة خزانة منقولة من جامع الصالح طلائع تتالف من اربعة مناطق أو اشرطة • المنطقة العلوية منها عبارة عن أربع كوات (خورنقات) على كل منها عقد ذو فصوص تحليه زخارف نباتية محفورة ونجد مثلها ثلاث كوات بالمنطقة الثالثة ، وتلى المنطقة الاولى منطقة ثانية من حشوات مستطيلة أو مربعة بها زخارف نباتية او عبارات بالخط الكوفى والنسخى نجد مثلهما فى المنطقة الرابعة ونصها « البركة الكاملة » و «الجد الصاعد» و «البقا لصاحبه» و «العز الدائم » و « الملك لله وحده » وبعض هذه العبارات اصبحت شائعة فى العصر الايوبى وتكرر ورودها فى نصوصه .

ولم يبق لنا من القصور والمناظر الفاطمية وما كان يزينها الا بابين ومجموعة الاشرطة الخشبية التى سبق ذكرها وكانت رسوم الاشرطة محفورة وملونة . وتذكر لنا المراجع وصف المنظرة التى انشاها الخليفة الامر ببركة الحبش وانها كانت « من خشب مدهونة ، فيها طاقات تشرف على خضرة بركة الحبش ، وصور فيها الشعراء كل شاعر وبلده واستدعى من كل واحد منهم قطعة من الشعر فى المدح وذكر الخركاه (المنظرة) » [الخطط جـ ١ ص ٤٨٦ ، ٤٨٧] .

كذلك جاء فى وصف مقصورة العشارى (المركب) الذهبى الذى يركبه الخليفة فى الاحتفال بوفاء النيل « يصل الخليفة بموكبه الى دار الملك ويكون قد حمل أمس ذلك اليوم من القصر البيت المتخذ للعشارى الخاص • وهو بيت مثمن من عاج وابنوس عرض كل جزء ثلاثة اذرع وطوله قامة رجل تام ، فيجمع بين الاجزاء الثمانية فيصير بيتا دوره اربعة وعشرون ذراعا وعليه قبة من خشب محكم الصناعة وهو بقبته ملبس بصفائح الفضة والذهب •• وله عرانيس من الجانبين قائمة مخروطة من أخف الخشب وهى مدهونة مذهبة [الخطط جـ ١ ص ٤٧٦] .

كذلك يذكر التاريخ تماثيل الحيوانات المصنوعة من خشب العود وغيره من الاخشاب الثمينة ضمن ما كان يصنع من التماثيل المزينة بالفضة والذهب التى تفرق على كبار المدعويين فى الاحتفال بفتح الخليج كما ذكرنا فى موضوع النحت •

ومن قطع الاثاث والادوات المنقولة التى صنعت من الاخشاب الفاخرة والعاج فى العصر الفاطمى الدكك والمحاريب والاسرة والمحابر وادوات الشطرنج والنرد وغيرها ، ذكرت فيما أخرج من خزائن الخليفة المستنصر لتفريقه على رؤساء الجيش

الثائرين : « ويوجد من الدكك والمحاريب والاسرة العود والصندل والعاج والابنوس والبقم شيء مليح الصنعة .. وصناديق كثيرة مملوءة من أنواع الدوى ، المربعة والمدورة والصغار والكبار ، المعمولة من الذهب والفضة وسائر أنواع الخشب المحلاة بالجواهر والذهب والفضة .. واخرج من الشطرنج والنرد المعمولة من سائر انواع الجوهر والذهب والفضة والعاج والابنوس برقاع الحرير المذهب ، مالا يحد كثرة ونفاسة [الخطط جـ ١ ص ٤٢٠ ، ٤١٤ ، ٤١٥] .

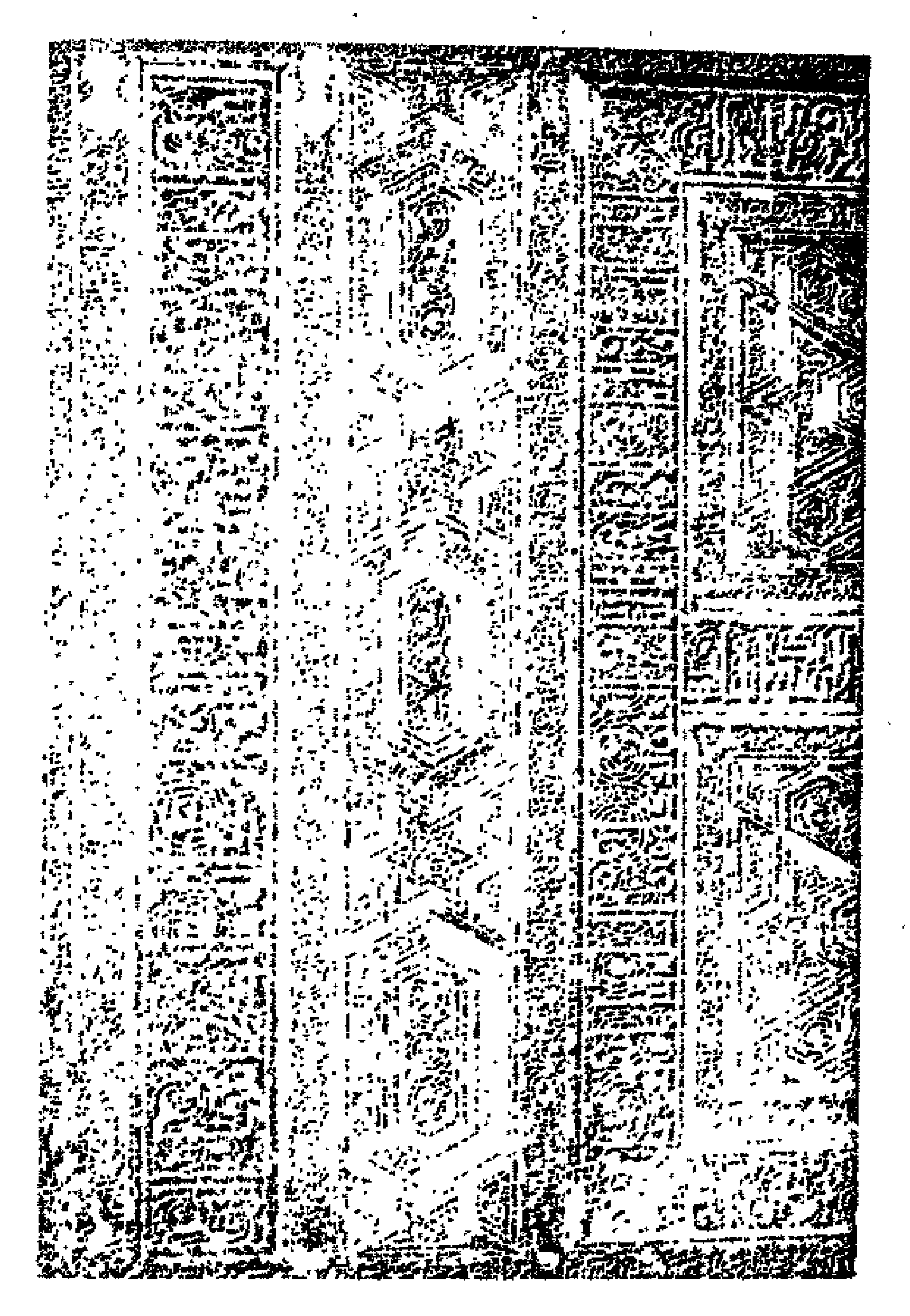
وقد أشتهر العصر الفاطمي بالاضافة الى تطعيم الاخشاب بالعاج في حشوات لطيفة ـ اشتهر بالتحف المصنوعة كلها من العاج والعظم . فقد عثر في حفائر الفسطاط على حشوات خشبية تزينها حشوات أصغر من رقائق العاج المزينة برسوم جميلة محفورة آدمية وحيوانية . ومن حشوات العاج الفاطميه بمتحف الفن الاسلامي حشوة لامير جالس على عرش يحمله حيوانان كالضباع وعلى جانبية وقف تابعان . وكذلك حشـــوة مسدسة بها رسم عازف على المزمار ، وحشوة أخرى مستطيلة بها رسم صياد بالباز يليه رسم محارب وأسفله رسم سيدة في هودج على جمل ،فضلا عن حشوات اخرى بها رسوم ارانب وطواويس وحيوانات خرافية . كذلك تضم المتاحف في الخارج مجموعات من حشوات العاج يرجح أنها كانت أجزاء من علب عاجية عليها رسـوم طرب ورقص وموسيقى وصيد وغيرها مما نعرفه في زخارف العصر الفاطمي ،وكذلك مجموعة من أبواق الصيد تزينها زخارف محفورة غاية في الاتقان لحيوانات الصيد وطيوره في أوضاع مختلفة داخل دوائر موزعة في أشرطة . وينسب الى صقلية في القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين مجموعة من العلب والصناديق مختلفة الاشكال تزينها زخارف دقيقة محفورة أو ملونة بالالوان الاسود والازرق والاحمر والاخضر وهي في زخارفها ورسومها وما يضمه بعضها من كتابات بالخط الكوفي شديدة الشبه بالاساليب الفنية الفاطمية ، الا أن زخارفها يبدو فيها شيء غربي على الرغم من طابعها الشرقي العام . هذا وان تأثر الفنون في صقلية في هذا العصر بالفن الفاطمي أمر معروف لا يحتاج الى دليل .

كذلك عثر في حفائر الفسطاط على مجموعات كبيرة من أشكال عرائس صغيرة الارجح انها كانت لعبا للاطفال من العظم أو العاج وباكتافها عادة ثقوب ربما كانت لتثبيت خيوط تحركها وربما كانت تحشى من ظاهرها بالثياب لان بعضها ظاهره مجوف ترك دون نحت أو تهذيب . كذلك عثر في الفسطاط على كميات كبيرة من رؤوس المغازل والمدكات، وغيرها من ادوات النسيج مصنوعة من العظم أو العاج فضلا عن المراود المصنوعة من العاج وبعضها عثر عليها مع قناني الكحل الخاصة به .

ولقد أستمر ازدهار فن الحفر في الخشب في العصر الايوبى واستمرت الاسـاليب الفنية التى عرفناها فى أواخر العصر الفـــاطمى واهمها أسلوب الحشوات المجمعة ودقة الزخارف التى تزينها وتعدد مستويات الحفرفوصلت بعض القطع الى ثلاثة او اربعة مستويات . كذلك تطورت أشكال التقسيمات الهندسية فسارت زخرفة الطبق النجمي نحو الاكتمال كما حلت الكتابة النسخية محل الكتابة الكوفية فى معظم الحالات ويمتاز خط النسخ الايوبى بقصر حروفه وغلظها بالنسبة للنسخ المملوكى فيما بعد • ومن امثلة الحفر من العصر الايوبى مجموعة من تركيبات القبـور او التـوابيت وتسمى فى بعض النصـوص بالاضرحة » من أهمها تابوت الامام الشافعى • وهو مستطيل الشكل يعلوه جزء هرمى ويزين جوانبه وغطاءه حشوات مجمعة فى أشكال اطباق نجمية واشكال مسدسة وتحجز هذه الحشوات سدأيب تزخرفها خطوط متوازية بالحفر •وتملأ الحشوات زخارف نباتية دقيقة ويزين الاشكال النجمية بوسط الاطباق النجمية زخارف نباتية من افرع وانصاف مراوح نخيلية متشابكة غاية فى الاتقان يتخللها شكل نجمة سداسية الاطراف كذلك يزين التابوت أشرطة من الكتابات الكوفية والنسخية منها نص كوفى يحتوى على اسم الامام الشافعى ونسبه وتاريخ ميلاده سنة ١٥٠ هـ ووفاته سنة ٢٠٤هـ • ونص آخر بخط النسخ ينتهى بتاريخ صنع هذا التابوت واسم صانعة بعبارة نصها •• « صنعت عبيد النجار المعروف بابن معالى عمله فى شهور سنة اربع وسبعين وخمسمائة •• » وصانع هذا التابوت من أسرة معروفة فى نجارة الخشب •

ويضم مشهد الامام الشافعى تابوتا آخر يعلو تربة أم السلطان الايوبى الملك الكامل وتزينه حشوات مجمعة ذات زخارف نباتية دقيقة وتؤلف الحشوات أطباقا نجمية كذلك وزخارف هذا التابوت مشابهة لزخارف التابوت السابق . وعلى التابوت الاخير كتابه تاريخية بخط النسخ وتاريخ وفاتها سنة ٦٠٨ هـ (١٢١١ م) وهو تاريخ صناعة التابوت على الارجح .

ويضم متحف الفن الاسلامى تابوتا مشهورا نقل من مشهد الامام الحسين يرجع الى العصر الايوبى أيضا (شكل ٩٠) . وهو عبارة عن صندوق مستطيل ينتصر احد جوانبه المستطيلة وهو مصنوع من خشب الساج الهندى ويزين جوانبه الثلاثة مناطق مستطيلة فى وضع افقى او راسى داخلها تقسيمات هندسية تكونها حشوات مجمعة سداسية تحصر بينها أشكال نجوم سداسية الاطراف وتضم هذه الحشوات زخارف نبـاتية دقيقة من افرع ووريقات وأوراق عنب وعناقيد عنب وباطارات الحشوات السداسية عبارات مكررة مثـل :



شكل ٩٠ — جانب لتابوت من الخشب من مشهد الامام الحسين بالقاهرة
القرن السادس الهجرى / ١٢ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

«العزة لله ، الملك لله ، التوفيق ، الله المليى» بخط كوفى مضفر الحروف(١)، ويحد هذه المناطق المستطيلة أشرطة طولية ورأسية متفاوتة العرض بها كتابات لنصوص قرآنية بالخط الكوفى والنسخى بأحجام مختلفة ، غاية فى الابداع على أرضية من زخارف نباتية . كذلك يضم متحف الفن الاسلامى ثلاثة جوانب من تابوت الامير الايوبى حصن الدين ثعلب تزينه حشوات مستطيلة ومربعة بها زخارف نباتية دقيقة محفورة وتحيط بها أشرطة طولية وعرضية بها كتابات نسخية تضم آيات قرآنية واسم الامير أما الجانب الرابع الذى يحوى التاريخ (سنة ٦١٣هـ ١٢١٦م) فمحفوظ بمتحف فيكتوريا والبرت بلندن .

ويعتبر العصر المملوكى اغنى فترات التاريخ المصرى الاسلامى بما تخلف عنه من تحف خشبية متنوعة مزخرفة باساليب مختلفة متعددة من الحفر والتطعيم والترصيع بالعاج والابنوس والزرنشان فضلا عن ازدهار أسلوب الزخرفة بالخرط وعمل الشبكيات والتلوين والتذهيب وغيرها من الاساليب . فقد حفظت لنا المساجد والمدارس والاضرحة وغيرها الكثير من الابواب والنوافذ والاسقف والستائر الخشبية فضلا عن المنابر والدكك والكراسى والموائد وحوامل قراءة القرآن وصناديق لحفظ القرآن مجزأ أو كاملا وغير ذلك من التحف الخشبية ...

وقد احتلت الاشكال والتقسيمات الهندسية مكان الصدارة فى زخرفة الاخشاب فى العصر المملوكى ، وانتشر استخدام الاطباق النجمية كاملة او اجزاء منها فى زخرفة الابواب والمنابر وغيرها . فنراها وقد زينت حشواتها المجمعة بالزخارف النباتية الدقيقة بالحفر فى الخشب أو طعمت بالعاج والابنوس بزخارف دقيقة وقد تجمل الحشوات من العاج او الابنوس المزخرف . وفى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة أمثلة جميلة من مصاريع الأبواب المزينة بحشوات مجمعة مطعمة .

أما المنابر : فتضم المساجد والمدارس المملوكية سلسلة كبيرة منها بين القرنين الثالث عشر والخامس عشر ومن أجمل امثلتها ومن اقدمها منبر الجامع الطولونى الذى أمر بصناعته السلطان لاجين سنة ٦٩٦هـ (١٢٩٦م) وحشواته من خشب الساج الهندى والابنوس تزينها زخارف نباتية دقيقة . ومن منابر القرن الرابع عشر الميلادى منبر جامع الماردانى بالقاهرة ويرجع تاريخه الى سنة ٧٤٠هـ (١٣٤٠م) وحشواته مطعمة بالسن وتزينها زخارف جميلة وبعض الحشوات مصنوعة كلها من السن . ومن القرن الخامس عشر لدينا منبر المدرسة الفخرية (جامع البنات) ويرجع تاريخه الى سنة ٨٢١هـ (١٤١٨م) ومنبر جامع المؤيد شيخ وتاريخ صناعته ٨١٧ هـ (١٤٢٠ م) ومنبر مدرسة

---

(١) دليل « معرض الفن الاسلامى فى مصر » ابريل ١٩٦٩ م . رقم ٢٢٥ .

الاشرفبرسباى ومدرسة السلطانقايتباى بالقرافة الشرقيةويرجع تاريخهالى سنة ٨٧٩هـ ١٤٧٤م ـ وقد تسرب أحد منابر السلطان قايتباى الجميلة الى الخارج حيث نراه محفوظا فى المتحف البريطانى بلندن ·

ومن أشهر أسماء صناع المنابر فى العصر المملوكى « أحمد بن عيسى بن أحمد الدمياطى صانع المنبر الموجود الان بخانقاه الاشرف برسباى وهو منقول من جامع الغمرى · وقد بلغ من شهرته ان ترجم له السخاوى فى كتابه « الضوء اللامع لابناء القرن التاسع » ومن صناع المنابر أيضا « على بن طتين » صانع منبر جامع ابى العلا بالقــاهرة وتاريخه ٨٩٠ هـ (١٤٨٥ م) · [فنون الاسلام : ص ٤٦٨ ـــ ٤٧٠] ·

وتشهد السقوف فى العمائر المملوكية المزخرفة بالزخارف المحفورة والملونة والمذهبة وما يحليها من مقرنصات وكوابيل وازارات ، مدى ما وصلت اليه صناعة النجارة المعمارية فى هذا العصر من التقدم والارتقاء · ومن امثلة هذه السقوف البديعة سقف مدرسة وخانقاة الظاهر برقوق ويرجع تاريخها الى سنة ٨٢٠ هـ (١٤١٧ م) · وسقف مدرسة الاشرف برسباى وترجع الى سنة ٨٢٩ هـ (١٤٢٥ م) ·

وتتجلى صناعة الخرط فى الستائر الخشبية المكونة من أجزاء صغيرة من الخشب تخرط وتضم الى بعضها لتؤلف شبيكات وحواجز مفرغة تزينها زخارف وكتابات بديعة تظهر اشكالها مكونة من اجزاء دقيقة متقاربة من القطع الخشبية المخروطة علىارضية ذاتعيون متسعة·ومن ابدعامثلة هذه الحواجز السياج الخشبى الذى يفصل الايوان الشرقى عن صحن الجامع فى مسجد الطنبغا الماردانى (٧٤٠ هـ ـ ١٣٤٠م) ·وبمتحفالفن الاسلامىبالقاهرةلوحة كبيرة مستطيلة (قاطوع) مزينة بأسلوب الخرط تزخرفها اشرطة باشكال هندسية ويتوسطها مستطيل كبير به شكل منبر ومشكاة بخرط دقيق · واسلوب الزخرفة فى هذه القطعة يرجع الى العصر المملوكى وقد تكون من عصر التركى حيث شاعت زخرفة الستائر الخشبية والمشربيات برسوم معمارية او رسوم أباريق وكتابات بالخط الكوفى المربع وغيرها ، ولا زالت مشربيات المنازل من العصر التركى تشهد باستمرار ازدهار صناعة الخرط فى هذا العصر · ومن هذا العصر التركى يضم متحف الفنالاسلامى ثريا من الخشب المزخرف بالخرط تتدلى من اسفلها مصابيح الزيت الزجاجية وهى من صناعة رشيد فى القرن الثامن عشر الميلادى· كذلك يضم متحف الفنالاسلامى ايضا مجموعةكبيرة من الدكك والكراسى جوانبها مزينة بخرط دقيق وبعضها قد صنع خصيصا ليوافق دخلاتالجدران خلفها ، ويحمل احد جوانبالدككاسم السلطانقايتباى بالحفر فى وسط مستطيلات اسفلها مستطيلات أخرى مزخرفة بالخرط ومن دكك قراءة

القرآن فى المساجد ما تزينها حشوات مجمعة ويعلو مقعدها مكان لوضع المصحف ، مفتوحا للقراءة · وللقرآن حوامل لطيفة متقاطعة من الخشب مزخرفة بالعاج تحمل اسم صاحبها ومنها واحد باسم السلطان الظاهر أبو سعيد (شكل ١٤٣) . ومجموعة من الخزانات والدواليب احدها مزخرف بالتطعيم الدقيق ويحمل اسم السلطان الظاهر برقوق . كذلك يضم المتحف مجموعة من الكراسى الخشبية مرتفعة مسدسة الاضلاع يزين بعضها حشوات بها زخارف محفورة او مقرنصات وزخارف بالخرط ، وبعضها الاخر تزينه زخارف هندسية دقيقة من اشكال مسدسات واشكال نجمية وصفوف من عقود وذلك بطبقة من الفسيفساء الدقيقة من العاج والابنوس ملتصقة على سطح الحشـــوات باســـلوب الترصيع (Marquetry) السابق ذكره · ومن النوع الاخير اربعة كراسى متفاوتة الحجم يمتاز اكبرها بما يزينه من زخارف بديعة وهى من جامع خـوند بـركه أم السلطان شـعبان الذى بنى سنة ٧٧٠ هـ (١٣٦٩ م) · ولعل هذه الكراسى المرتفعة أو المناضد كانت تستخدم لحمل الشمعدانات على جوانب المحاريب لاضاءة الجوامع ليلا اوتوضع عليها صناديق المصاحف · وقد نقل من جامع خوند بركة ايضا صندوق كبير لحفظ المصحف مسدس الشكل له غطاء جوانبه مائلة ، وهو مقسم من الداخل الى ثلاثة اقسام بكل منها عشرة مجار محفورة لحفظ اجزاء المصحف الثلاثين ويزين ظاهر الغطاء وباطنه وظاهر بدن الصندوق زخارف هندسية غاية فى الدقة بنفس اسلوب الترصيع الذى نجده فى الكراسى السابق ذكرها . (شكل ٤٢) .

ومن صناديق المصاحف صندوق مستطيل لحفظ مخطوط المصحف كاملا وتزينه من الخارج زخارف ورسوم ملونة ومذهبة ويدور على جوانبه شريط به كتابة تاريخية باسم السلطان « أبو النصر قانصوة الغورى » ويرجع الى أواخر العصر المملوكى ·

يتضح مما سبق ان فن النجارة وزخرفة الاخشاب والعاج والعظم قد ازدهر فى مصر على فتراتها التاريخية ، واسهم النجارون والنقاشون بنصيب كبير الى جانب غيرهم من الفنانين واصحاب الحرف الاخرى فى اثراء العمائر المصرية وتزويدها بقطع الاثاث المناسبة الانيقة التى تكشف عن روح العصر ومدى ما بلغته الحياة من التقدم والرخاء ·

المعـــادن

حسين عبد الرحيم عليوه

يعتز اهل مدينة بيزا في ايطاليا بتمثال من البرونز يجملون به بعض انحاء مدينتهم ، ويقال ان هذه التحفة الجميلة قد اخذها عمورى من القاهرة ونقلها الى ايطاليا فى حوالى سنة ١١٧٠ م ٠

ويتخذ هذا التمثال شكل حيوان خرافى يجمع بين جسم أسد ورأس عقاب وجناحى نسر ويزخرفه رسوم نباتية وهندسية محفورة بالاضافة الى اشرطة كتابية بالخط الكوفى ، ومن المعتقد ان هذا التمثال كان فى الاصل جزءاً من نافورة مائية كانت باحد القصور الفاطمية بالقاهرة ، ويشهد هذا التمثال البرونز بما بلغه فن المعادن وصناعتها فى القاهرة من تقدم وازدهار (زكى محمد حسن ــ كنوز الفاطميين) ٠

والحق ان القاهرة قد اشتهرت في طول تاريخها بالصناعات المعدنية من مختلف المواد التى توفرت بها ، وامدتنا بكثير من منتجاتها المعدنية المتنوعة الاشكال كما تنوعت بها طرق الصناعة واساليب الزخرفة ٠

ويعتبر الذهب والفضة والنحاس الاحمر اهم المعادن الخام التى استعملتها القاهرة فى صناعة منتجاتها المعدنية ، كما عرف صناعها استعمال المعادن المكونة من اكثر من مادة مثل النحاس الاصفر والبرونز وكلاهما شاع استعماله فى صناعة المنتجات المعدنية المختلفة ، ويتكون النحاس الاصفر من اضافة الزنك الى النحاس الاحمر بنسبة معينة ، فى حين يتكون البرونز من خلط كمية من القصدير بكمية من النحاس الاحمر بنسبة معينة ايضا ، وقد استعملت هذه المعادن ومشتقاتها بكثرة فى صناعة الاوانى المنزلية وغيرها ، أما الحديد فقد استعمل فى صنع بعض انواع من الاسلحة والدروع والادوات الصغيرة ٠

وتعددت طرق صناعة التحف المعدنية القاهرية ويرجع هذا من جهة لطبيعة التطور الفنى والصناعى الذى سارت فيه هذه الصناعة فى المراحل التاريخية المتعاقبة ، ومن جهة أخرى لاختلاف نوع المعادن المستعملة واشكال منتجاتها ، وبالاضافة للعامل التاريخى والعامل الصناعى كان للعامل الاقتصادى اثره فى الصناعات المعدنية بالقاهرة من حيث الكم والكيف ٠

العصر الفاطمى :

وفى العصر الفاطمى اجاد صناع القاهرة استعمال عدة طرق فى صناعة المنتجات المعدنية المختلفة أهمها الصب والطرق ، وتتلخص طريقة الصب فى

اعداد قوالب معينة من المعدن تتخذ نفس الشكل المراد تنفيذه ـ ثم يصب فيه المعدن فيتشكل مثله ـ وبعد تجمد المعدن تجرى عملية الزخرفة على سطحه ومما يذكر ان هذه الطريقة لا تستعمل فى كل المواد المعدنية واغلب استعمالها فى مادتى البرونز والنحاس ، أما الذهب والفضة فأكثر استعمالهما كان للزخرفة وليس لصنع المنتجات المعدنية منهما ، وتستعمل طريقة الصب فى صناعة التحف والتماثيل الصغيرة التى تتخذ شكل حيوان او طائر (شكل ٩١) اما طريقة الطرق فهى احدى العمليات الصناعية التى تمر بها التحفة المعدنية حتى تصل الى شكلها النهائى ـ وتتم بوضع الواح المعدن على السندال المصنوع من الحديد والمنتهى عند طرفه بجزء من الصلب ليتحمل عملية الطرق ـ ثم يطرق المعدن بمطرقة تشبه « الجاكوش » الصغير الذى يستعمله الصناع حاليا ، والهدف من عملية الطرق تجميع ذرات المعدن حتى يكتسب مزيدا من الصلابة من جهة ، واعطاؤه الشكل المراد تنفيذه من جهة أخرى ، وبعد هذه العمليات الصناعية التى ينتج عنها تشكيل المعدن فى صورة الاناء او التمثال المراد صنعه تنعم التحفة حتى تصبح ملساء وينظف ما قد يكون عالقا بها من شوائب أو زيادات حتى تصبح معدة لاجراء الزخارف المختلفة على سطحها .

وكما تعددت طرق الصناعة لدى صناع القاهرة فى العصر الفاطمى تعددت أيضا طرق الزخرفة ، فقد أجاد صناع القاهرة عدة طرق زخرفية أهمها الحز والترصيع بالمينا .

والحز هو اجراء حزوز او نقوش خفيفة غير غائرة على سطح المعدن وفقا لرسم معين يعده الصانع قبل تنفيذه ثم يقوم بنقله على سطح المعدن تمهيدا لحزه بآلة الحز الخاصة ذات النهساية المدببة التى تشبه آلة « الزنبة » التى يستعملها الصناع الحاليون .

ويختلف الحفر عن الحز فى أنه اكثر غورا وعمقا فى سطح المعدن ، وقد يكون الحفر بارزا وفى هذه الحالة يقوم الصانع بحفر ما حول الاجزاء التى يريد اظهارها بارزة ، واما طريقة الترصيع بالمينا فتقوم على اساس صب المينا فى فصوص معدنية صغيرة اشبه ما تكون بالقوالب ، وبعد حرقها فى فرن خاص تلصق هذه الفصوص على سطح المعدن فى الاماكن المخصصة لهـا حسب الزخارف ـ وفى هذه الحالة تكون زخارف المينا بارزة قليلا عن سطح المعدن ـ والمينا عبارة عن مادة كالزجاج يمكن اذابتها مع بعض الاكاسيد للحصول على الوان مختلفة منها فمثلا اذا أضيف اليها اكسيد القصدير اعطتنا اللون الابيض واذا أضفنا اليها اكسيد النحاس نحصل على المينا الخضراء وهكذا ، وهناك

طريقة أخرى للترصيع بالمينا اسهل من الطريقة الاولى وتتلخص فى حفر الرسوم المراد زخرفتها حفرا عميقا على سطح التحفة ثم تصب فى الاماكن والشقوق المحفورة مادة المينا وبعد حرقها فى فرن خاص نحصل على المينا البراقة الالوان وقد استعملت المينا بكثرة فى زخرفة قطع الحلى الذهبية التى صنع منها الكثير للخلفاء الفاطميين بالقاهرة أو لذويهم ، وان كان ما وصلنا منهـا قليل جـدا .

وقد كشفت الحفائر الاثرية بالفسطاط عن بعض القطع الذهبية والفضية المزخرفة بالمينا التى صنعت بالقاهرة ، ومن أمثلتها القرص الذهبى المستدير الذى يحتفظ به متحف الفن الاسلامى بالقاهرة ، اذ تغطى المينا وجهه المقعر والمقسم الى ثلاثة اقسام افقية : القسم الاوسط اعرضها ويضم كتابة كوفية باللون الابيض على أرضية سنجابية اللون ، ونص الكتابة عبارة « الله خير حافظا » وتزخرف كلا من الشريطين الآخرين رسوم نباتية باللون الاحمر على ارضية خضراء اللون (شكل ١٣٦) .

وقد أطنب كثير من المؤرخين والرحالة القدامى الذين زاروا مصر فى وصف ما كانت تضمه القصور الفاطمية بالقاهرة من أوانى وأدوات معدنية وقطع حلى ذهبية وفضية كثيرة ، وللاسف الشديد لم يصلنا الكثير من المنتجات المعدنية الفاطمية وربما يرجع ذلك الى ما كانت تتعرض له التحف المعدنية على مر العصور من اعادة صهرها وتشكيلها من جديد .

ومع هذا فقد وصلنا عدد لا بأس به من التحف المعدنية التى امكن نسبتها الى صناعة القاهرة فى العصر الفاطمى حسب شكلها وطريقة صناعتها وأسلوب زخرفتها وتنقسم هذه التحف الى نوعين رئيسيين :

الاول عبارة عن مجموعة من التماثيل البرونزية الصغيرة والتى يتخذ الواحد منها شكل حيوان او طائر او انسان وكانت تستعمل كمباخر او صنابير لآنية المياه او اجزاء من الادوات وبخاصة النافورات المائية (الفسقيات) التى كانت تزود بها الدور والقصور الفاطمية بالقاهرة ، كما انه لا يستبعد استعمال بعض هذه التماثيل للزينة فقط ومن امثلة هذا النوع عقاب بيزا الذى سبقت الاشارة اليه .

ويحتفظ متحف الفن الاسلامى بالقاهرة بعدد من التحف من هذا النوع احداها على هيئة اسد وقد صنع من البرونز (شكل ٩١) ، وتحفة اخـرى تتخذ هيئة ظبى وكلاهما تزخرفه رسوم نباتية محفورة حفرا بارزا وغائرا ، كما يحتفظ المتحف البافارى بمدينة ميونخ بتحفة من هذا النوع عبارة عن تمثال مجوف من البرونز يتخذ هيئة حيوان الايل ، وتزخرفه رسوم نباتية

وكتابة كوفية وكلها منفذة بطريقتى الحفر والحـــز ، ويقتنى كل من متحف برلين واللوفر والمتحف البريطانى نماذج من هذه التحف الفاطمية .

والى جانب التماثيل عرف صناع المعادن الفاطميون الادوات المعدنية المختلفة وربما كان أهمها مناضد البرونز التى استعملت لحمل الشماعد أو المسارج أو المباخر فوقها ، أو لغرض الزينة فقط وذلك لما تتمتع به من شكل زخرفى جميل ، ويحتفظ متحف الفن الاسلامى بالقاهرة بثلاث مناضد من هذا النوع احدها تزخرف قاعدته رسوم نباتية وكتابات كوفية داخل اطار يدور حول اضلاع القاعدة ، كما يضم كتابة فوق قرصه العلوى تقرأ : « عمل بن المكى » وهى بهذا تدلنا على اسم صانع هذه المنضدة .



شكل ٩١ ــ تمثال اسد من البرونز ــ القرن السادس الهجرى / ١٢ م
(متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

ولم يكن انتاج القاهرة فى العصر الفاطمى من التحف المعدنية قاصرا على النوعين السابقين ذلك انه قد وصلتنا تحف معدنية ذات أشكال ووظائف أخرى ومن امثلتها هاون محفوظ بمتحف برلين تزخرفه كتابة كوفية وزخارف نباتية ورسوم طيور وقد نفذت كلها بطريقة الحفر، كما صنعت فى هذا العصر أيضا الصوانى البرونزية والنحاسية ومن امثلتها الصينية التى يحتفظ بها المتحف

نفسه وهى من البرونز وذات شكل غريب اذ يتألف اطارها الخارجى من دوائر صغيرة تتخللها اطراف مدببة الشكل ، وتزخرف وسط الصينية وبعض الدوائر رسوم هندسية متشابكة محفورة وتزخرف الدوائر الاخرى رسوم طيور نفذت بطريقة الحفر ايضا وباستعراض الامثلة السابقة للمنتجات المعدنية التى تنسب لصناعة القاهرة فى العصر الفاطمى يتضح لنا ان اكثر المعادن المستعملة فى صناعتها البرونز ويليه النحاس ، وان اكثر الطرق الزخرفية استعمالا طريقة الحز والحفر (زكى محمد حسن — فنون الاسلام) .

العصر الايوبى :

على الرغم من الحروب التى شغلت القاهرة فى العصر الايوبى فان عجلة الانتاج الصناعى والفنى لم تتوقف وامدتنا القاهرة بالكثير من التحف والمنتجات المعدنية التى تدلنا على استمرار التطور فى الصناعات المعدنية من حيث تنوع اشكالها ودقة صناعتها وكثرة زخارفها التى بدأت فى هذا العصر تنفذ بطريقة جديدة لم تقابلنا من قبل فى الصناعات المعدنية القاهرية ونقصد بها طريقة التكفيت . وتتلخص هذه الطريقة فى رسم الزخارف على سطح التحفة المعدنية أولا ثم تحفر هذه الرسوم حفرا عميقا وتملأ الاجزاء المحفورة بمادة التكفيت التى تكون غالبا اغلى قيمة من المادة التى صنعت منها التحفة فمثلا كان النحاس الاصفر يكفت بالفضة وكذا البرونز ، وتعد مادة التكفيت فى صورتين :

الاولى على هيئة رقائق دقيقة تستعمل فى زخرفة المناطق الكبيرة او العريضة ، والثانية على هيئة اسلاك رفيعة تستعمل فى زخرفة الاجزاء الصغيرة او الضيقة من الزخارف . وفى كلتا الحالتين تنزل مادة التكفيت فى الأجزاء المحفورة على سطح التحفة بواسطة الدق فوقها بمطرقة خشبية خاصة لتثبيت مادة التكفيت فى الاماكن المخصصة لها .

وقد وصلت هذه الطريقة الصناعية الفنية الى مصر فى القرن السابع الهجرى (١٢ م) من ايران والعراق حيث هاجر الصناع منهما امام اغارات المغول على تلك البلدان ، وسرعان ما اختلط هؤلاء الصناع بصناع البلاد التى هاجروا اليها واستقروا بها فى مصر والشام ، وفى القاهرة اندمج الصناع الوافدون بالصناع المصريين الذين ما لبثوا أن تعلموا الاسلوب الصناعى الزخرفى الجديد واجادوه والدليل على ذلك كثرة ما وصلنا من التحف المعدنية القاهرية المكفتة بالذهب والفضة والمحفوظة فى كثير من المتاحف العالمية ، ولم تقض طريقة التكفيت على الطرق الصناعية والزخرفية الاخرى التى كانت سائدة فى القاهرة منذ العصر الفاطمى ، ذلك ان العصر الايوبى امدنا بتحف معدنية

عديدة غير مكفتة نذكر منها على سبيل المثال الباب الخشبى الخاص بتربة الامام الشافعى التى بناها السلطان صلاح الدين سنة ٥٧٢ هـ (١١٧٦ م) والمحفوظ حاليا بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة • وقد يعجب القارىء من التمثيل بهذا الباب الخشبى فى مجال دراستنا للصناعات المعدنية ، ولكن اذا علمنا ان صناع القاهرة قد حذقوا فن تصفيح الابواب الخشبية بطبقة من النحاس المزخرف بشتى انواع الزخارف الاسلامية ، لادركنا السبب من ذكر هذا الباب الذى يتكون من مصراعين كبيرين تغطيهما من الخارج صفائح النحاس التى تحليها الزخارف النحاسية البارزة التى تتخذ اشكالا هندسية صغيرة تبرزقليلا عن سطح الباب (دكتور محمد عبد العزيز مرزوق ـــ الفن الاسلامى فى العصر الايوبى) •

وفى مجال تصفيح وتكسية الخشب بطبقة من المعدن نجح الصانع القاهرى فى العصر الايوبى فى تغطية قبة الامام الشافعى الخشبية من الخارج بطبقة من الرصاص فاصبحت بذلك اول قبة معروفة من نوعها تصنع من الخشب وتكسى بالرصاص (شكل ٣٧) •

والحديث عن قبة الامام الشافعى يدعونا للاشارة الى تلك المركب النحاسية الصغيرة المثبتة فى هلالها والتى يعتقد انها رمز لعلم الامام الشافعى الغزير الذى يغترف منه طلاب العلم ورواده وكانهم ينهلون من بحر زاخر بالعلوم.

ومن التحف المعدنية الاخرى التى انتجتها القاهرة فى العصر الايوبى تلك الاوانى النحاسية التى كان يعتقد فى مقدرتها على شفاء بعض الامراض ومن ثم كثر استعمالها لهذا الهدف ونقصد بها الطاس السحرية او طاسة الخضة كما يسميها العامة • واطلاق هذا الاسم عليها قد يكون سببه انها استعملت اولا فى علاج الامراض العصبية وبمرور الزمن شاع استعمالها لعلاج الامراض جميعا وان احتفظت باسم وظيفتها الاولى. وقد وصلتنا عدة طاسات من هذا النوع من صناعة القاهرة فى العصر الايوبى ، ومن امثلتها الطاس التى يحتفظ بها متحف الفن الاسلامى بالقاهرة والمؤرخة بسنة ٥٨٠ هـ (١١٨٤ م) وتضم كتابة تشرح وظيفتها ومن انها كانت « تستعمل للشفاء من لسعة الحية والعقرب وعضة الكلب والمغص ولابطال السحر والمين والنظرة ولنكد الاطفال » .

وكانت تتصل بهذه الطاسة سلسلة تضم قطعا صغيرة من الحديد تعرف باسم المفاتيح،ولاستعمال هذه الطاسة كانت تملأ بالماء وتترك معرضة للجو طوال الليل وفى الصباح يشرب المريض أو المصاب ماءها ويتكرر هذا ثلاث أو سبع

ليال وقد يمتد لاربعين ليلة حتى يتم شفاؤه ، ومن هنا كان لهذ هالطاسات قيمة كبيرة عند من يمتلكها (المرجع نفسه) .

وقد تمثلت مهارة الصانع القاهرى فى مجال آخر من مجالات صناعة المعادن غير المكفتة فى العصر الايوبى ونقصد به استعمال «مصبعات»النحاس المفرغ فى سد نوافذ بعض المساجد والمدارس ، وكانت هذه « المصبعات » تتخذ تكوينات هندسية منتظمة ان دلت على شىء فانما تدل على مهارة الصانع القاهرى ، ومن امثلتها « المصبعات » التى تشغل نوافذ قبة السلطان الصالح نجم الدين ايوب بشارع بين القصرين (حاليا شارع المعز لدين الله ـ بحى الجمـالية بالقاهرة) .

هذا عن المصنوعات المعدنية غير المكفتة التى أمدتنا بها القاهرة فى العصر الايوبى ، وقد انتجت القاهرة فى العصر نفسه الكثير من المنتجات المعدنية المكفتة ذات الاشكال المختلفة والوظائف المتعددة مثل الشماعد والاوانى والاباريق والطشوت والمباخر وغيرها ، ويحتفظ متحف بوسطن بأمريكا بشمعدان نحاسى مكفت بالفضة من صناعة القاهرة ومؤرخ بسنة ٦٢٢ هـ (١٢٢٥ م) اى من عهد السلطان الكامل الايوبى ، والشمعدان غنى بالزخارف النباتية المورقة (الارابسك) وبرسـوم الـكائنات الحيـة والرسـوم الادميـة بالاضافة لاشتماله على كتابة بخط النسخ واخرى بالخط الكوفى ، ومن الجدير بالذكر أن العصر الايوبى هو العصر الذى تبوا فيه الخط النسخى مكانته الجديدة كخط اثرى بجانب الخط الكوفى ولهذا لا نعجب اذا راينا الكثير من التحف المعدنية الايوبية والمملوكية ايضا فيما بعد تجمع بين الشرائط الكتابية الكوفية والنسخية جنبا الى جنب .

وقد انتجت القاهرة الايوبية عددا من الاباريق النحاسية المكفتة بالفضة والغنية بزخارفها المتنوعة ، ومن أمثلتهـا الابريق الذى يحتفظ به متحف المتروبوليتان بنيويورك وهو مؤرخ بسنة ٦٢٣ هـ (١٢٢٦ م) ويحمل بين كتاباته توقيع صانعه « عمر ابن الحاج جلدك غلام احمد الذكى » وتزين سطحه رسوم آدمية واشكال هندسية وزخارف نباتية وكتابات عربية .

كما وصلنا عدد لا بأس به من الطشوت النحاسية المكفتة بالفضة والتى ترجع الى صناعة القاهرة فى العصر الايوبى ومنها طشت محفوظ بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة باسم السلطان الصالح نجم الدين أيوب درسته السيدة وفية عزى فى بحث لها . وتزخرف هذا الطشت من الداخل رسوم آدميـة

واشكال حيوانية وتزين قاعه صور الكواكب السماوية ـ أما كتاباته النسخية فتضم القاب السلطان المذكور .

ومن التحف المعدنية الهامة التى انتجتها القاهرة فى العصر الايوبى مبخرة تحمل كتابة باسم السلطان العادل الثانى ـ عرضت فترة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة ـ ومصنوعة من النحاس المكفت بالفضة الا ان غطاءها تزينه خروم كثيرة موزعة توزيعا زخرفيا ـ والتخريم احدى الطرق القديمة التى استعملها صناع القاهرة فى زخرفة بعض المنتجات المعدنية ، واستعمال هذه الطريقة فى زخرفة المبخرة امر تحتمه وظيفة المبخرة اذ تساعد هذه الخروم على تسرب رائحة الطيب والبخور منها وانتشارها فى أرجاء المكان الموضوعة به.

العصر المملوكى :

ويعتبر العصر المملوكى العصر الذهبى للصناعات المعدنية فى القاهرة اذ وصلت فيه منتجاتها الى قمة نضجها الصناعى والفنى وساعد على ذلك رعاية السلاطين المماليك للفن والفنانين فى عصرهم مما كان له اكبر الاثر فى كثرة ما انتجته القاهرة من الصناعات المعدنية التى اتسمت بدقة صنعها وغنى زخارفها بالكثير من العناصر النباتية والهندسية ورسوم الكائنات الحية الآدمية والحيوانية ورسوم الطير المحلق بجناحيه فى الهواء مما كان يضفى على الزخارف حياة وحركة نلمسها فى معظم ما وصلنا من تحف هـذا العصر المعدنية،وقد تميزت الصناعات المعدنية القاهرية بكثرة ما عليها من كتابات عربية بالخط الكوفى الزخرفى والخط النسخى وخاصة خط الثلث الذى يعتبر احد فروعه المشتقة منه ، وتعتبر الكتابات العربية بصورها المختلفة احدى الخصائص الهامة التى ميزت المنتجات المعدنية القاهرية فى العصر المملوكى عن تلك المعاصرة لها فى كل من ايران والعراق مثلا ، ولم تتميز القاهرة فى هذا العصر بكثرة وتنوع منتجاتها الصناعية والمعدنيةفقط بل تميزت ايضا بتعدد طرق صناعتها وأساليب زخرفتها (شكل ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٧ ، ٩٢ ، ٩٥ ، ١٢٢ ، ١٢٦ ، ١٤٧) .

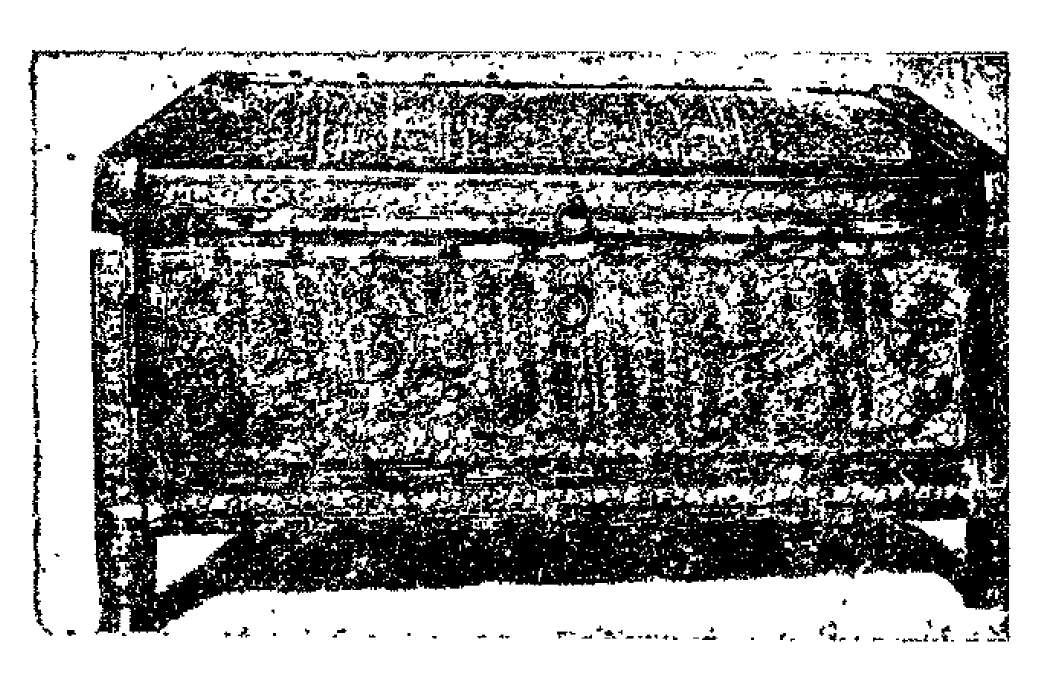
وقد أمدتنا القاهرة بالكثير من الاوانى والشماعد والمباخر والصوانى وكراسى العشاء والتريات والمقلمات وغيرها من التحف ، كما أجادت فى تصفيح الابواب وصناديق المصحف الخشبية بتغطيتها بطبقة من النحاس المحفور والمكفت (شكل ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٥ ، ١٢٣ ، ١٢٦ ، ١٣٩ ، ١٤٧ ـ ١٥٠) .

ومن الجدير بالذكر ان نشير الى ان القاهرة فى العصر المملوكى ضمت بين اسواقها الصناعية والحرفية المتعددة سوقا لصناعة الكفت والتكفيت كان يعرف

باسم سوق الكفتيين وكان يقع فى الشارع الممتد من الغورية الى الازهر ، وفيه يجتمع ارباب الصنعة فى حوانيتهم المتجاورة ويصيغون المنتجات المعدنية المكفتة ، وقد اشار المقريزى فى خططه الى هذا السوق والى ما شاع فى القاهرة من رواج كبير واقبال عظيم على شراء واقتناء المصنوعات النحاسية المكفتة بالذهب والفضة حتى انه « لا تكاد دار تخلو بالقاهرة ومصر من عدة قطع نحاس مكفت » (الخطط جـ ٢) .

وبجانب التكفيت الذى ذاع وانتشر لم ينس صناع القاهرة طرقهم التقليدية الموروثة فى صناعة وزخرفة منتجاتهم المعدنية من حز وحفر ونقش وتخريم ، كما اجادوا وارتقوا بصناعة التصفيح ومن أجمـــل الامثلة باب خانقاه بيبرس الجاشنكير الذى انشأها بالقاهرة سنة ٧٠٩ هـ (١٣١٠ م) وتجتمع فى هذا الباب اكثر من طريقة صناعية زخرفية اذ تنتشر على سطحه زخارف هندسية واطباق نجمية متعددة وموزعة توزيعا زخرفيا جميلا وقد نفذت كلها بطريقة الحفر البارز والغائر ٠ اما الشريطان الكتابيان فى اعلاه واسفله فقد نفذهما الصانع القاهرى بطريقة التكفيت بالفضة وتضم هذه الكتابات اسم السلطان ركن الدين بيبرس الجاشنكير (زكى محمد حسن ـ فنون الاسلام) .

ومن المنتجات الخشبية الاخرى التى كانت مجالا خصبا للتصفيح صناديق المصحف الشريف التى امدتنا القاهرة بعدة امثلة منها بعضها محفوظ بالقاهرة والبعض الاخر فى المتاحف الاجنبية ، ففى مكتبة الجامع الازهر بالقـــاهرة صندوق مصحف مغطى بطبقة من النحاس المكفت بالفضة وتزخرفه كتابات مكفتة بالفضة بالخط الثلث والخط الكوفى على ارضية غنية بالزخارف النباتية المورقة والمزهرة ، (شكل ٩٢) ، ويضم هذا الصندوق بـين كتاباته نصا باسم الملك الناصر محمد ، ونصا ثانيا يتضمن اسم صانعه احمد بن بارة الموصلى وتاريخ صنعه سنة ٧٢٣ هـ (١٣٢٢ م) كما يحتفظ متحف الفن الاسلامى بالقاهرة بصندوق مصحف من الخشب ومصفح ايضا بالنحاس المكفت بالفضة ويزخر هذا الصندوق ايضا بالآيات القرآنية التى كتبت بخط الثلث وبالخط الكوفى المورق الا انه لا يحمل اى نص تاريخى يمكن معه تأريخه وان كان هذا الصندوق يتشابه مع صندوق آخر محفوظ بمتحف برلين ومصدره احد مساجد القاهرة وهو ايضا من الخشب المصفح بطبقة من النحاس المكفت ، وتزخرفه آيات قرآنية مكفتة بالفضة والذهب بالخط الثلث والخط الكوفى المورق على ارضية نباتية مكفتة ايضا ، الا ان هذا الصندوق يمتاز على شبيهه صندوق متحف الفن الاسلامى بالقاهرة بانه يضم كتابة مكفتة بالذهب والفضة على مفصل قفله نصها: « عمل محمد ابن سنقر البغدادى » وعلى الجزء الاسفل من



شكل ٩٢ — صندوق مصحف من الخشب المصفح بالنحاس المكفت بالفضة باسم الناصر محمد بن قلاوون عليه توقيع صانعه أحمد بن باره الموصلى سنة ٧٢٣ هـ — ١٣٢٢ م (مكتبة الجامع الازهر)

المفصل نص آخر : « تطعيم الحاج يوسف بن الغوابى » . ويدلنا هذا على اسم الصانع الذى قام بصنع الصندوق أو تصفيحه وعلى اسم المطعم الذى قام بتكفيته وهذا مما يساعدنا فى التعرف على طوائف واسماء صناع المعادن بالقاهرة ومنتجاتها (شكل ٢٣ — عبد الرءوف يوسف — تحف فنية من عصر المماليك) .

على ان ورود اسم الصانع محمد بن سنقر البغدادى على صندوق المصحف المذكور يذكرنا بكرسي عشاء الملك الناصر محمد بن قلاوون الذى يحتفظ به متحف الفن الاسلامى بالقاهرة (شكل ١٢٦) والذى يضم بين كتاباته العديدة التى تغطى مساحة كبيرة من سطحه كتابة تعلو أرجل الكرسى ونصها : « عمل العبد الفقير الراجى عفو ربه المعروف بابن المعلم الاستاذ محمد بن سنقر البغدادى السنكرى وذلك فى تاريخ سنة ثمان وعشرين وسبعمائة فى أيام مولانا الملك الناصر عز نصره »، وفضلا عن تشابه اسم الصانع فى التحفتين فان اسلوب زخارفهما يكاد يكون متشابها ايضا مما يؤكد ان الصانع المشهور قام بصنع التحفتين معا فى وقت واحد تقريبا هو عهد الناصر محمد بن قلاوون .

والجدير بالذكر ان تلقب الصانع محمد بن سنقر بالبغدادى كما ظهر فى توقيعه على صندوق المصحف وعلى كرسى عشاء الملك الناصر محمد لا يعنى

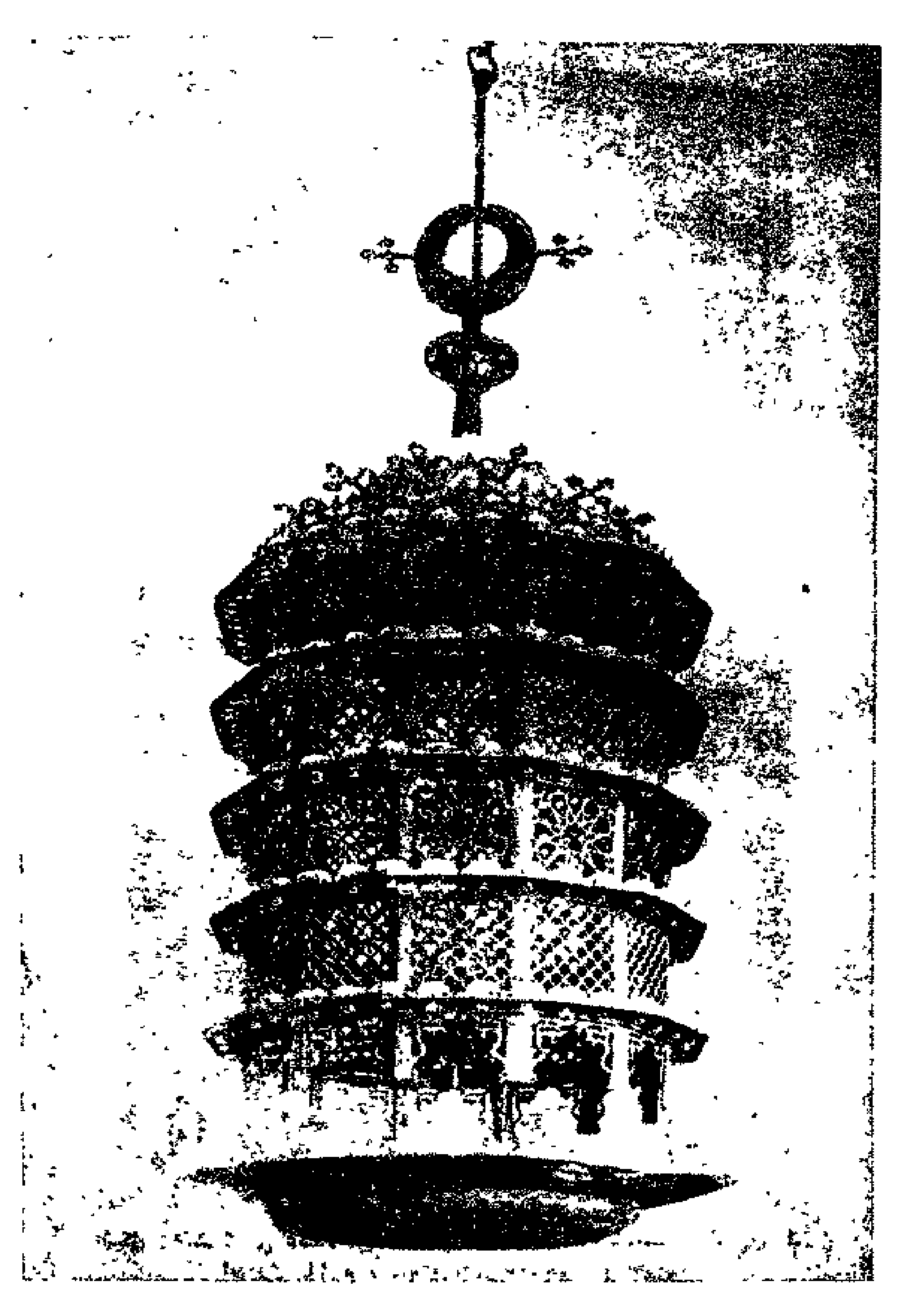
صناعتهما ببغداد ، اذ انه من المعروف كما سبق القول ـ ان صناعا كثيرين قد هاجروا من العراق منذ منتصف القرن السابع الهجرى (١٣ م) وزاولوا اعمالهم فى ميدان الصناعات المعدنية الى جانب صناع القاهرة وانتجوا الكثير من المنتجات المعدنية وفقا للروح والتقاليد الفنية الراسخة . ومن المرجح أن محمد بن سنقر من أحفاد أحد هؤلاء الصناع او احد أفراد أسرة تخصصت فى صناعة التحف المعدنية المكفتة وعرفت بهذا الاسم نسبة الى بغداد وان كانت عاشت فى مصر .

ويعتبر كرسى عشاء الملك الناصر محمد من أهم التحف المعدنية المملوكية ، التى أنتجتها القاهرة اذ لا نعرف مثيلا له الا كرسيا نحاسيا آخر بالمتحف نفسه ، وان كان لا يشبهه ولا يساويه فى القيمة التاريخية والاثرية لعدم وجود كتابات عليه تؤرخه ومن هنا ظهرت قيمة كرسى الناصر محمد (شكل ٩٤ ، ٢٤ ، ١٢٦) .

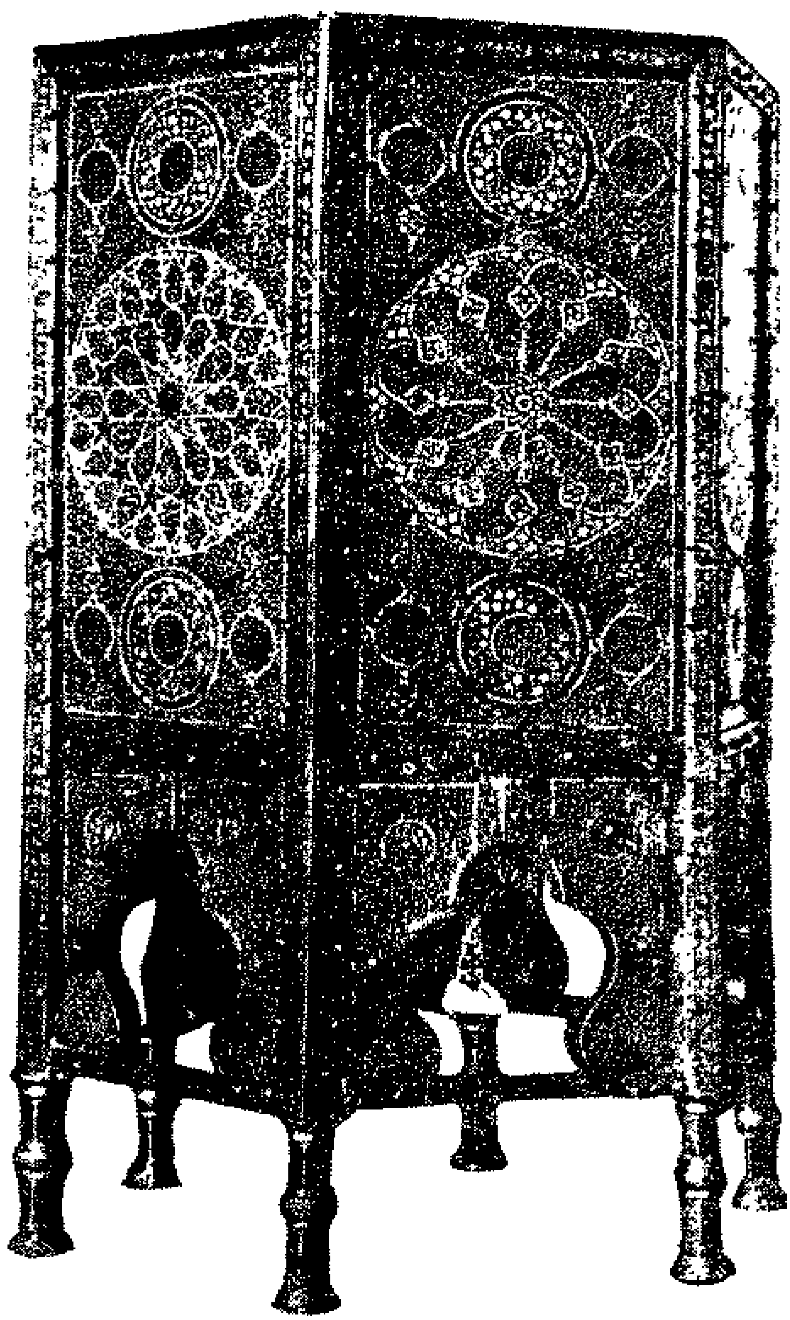
وقد شاع صنع واستعمال هذه الكراسى المسدسة الاضلاع فى بلدان الشرق الاسلامى ولاتزال بعض أمثلة منها مستعملة حتى الآن فى الريف المصرى،وقد سميت بكراسى العشاء لاستعمالها فى حمل صوانى الطعام عند تقديمه وكانت مصنوعة من الخشب ، ولما صنعت من المعدن اتخذت نفس الشكل الخشبى تقريبا،ولم يكن استعمال هذه الكراسى قاصرا على حمل صوانىَ الطعامفحسب بل استعملت كمناضد توضع فوقها المصاحف بالمساجد والقصور السلطانية ، أو لحمل الشماعد التى كانت تضاء ليلا بالمساجد (عندالصلاة) على يمين ويسار المحراب ، وبالاضافة لوظيفتها كحامل لا يستبعد استعمالها للزينة فقط بما توفر لها من زخارف مكفتة غنية وكتابات كثيرة أضفت على الكراسى مظهرا زخرفيا جميلا بجانب الزخارف الاخرى المخرمة خرومادقيقة وزعت فى تكوينات هندسية ونباتية دقيقة (شكل ٩٤ ، ١٢٦) .

ومن التحف المعدنية الاخرى التى وصلتنا وازدهرت صناعتها فى القاهرة فى العصر المملوكى الثريات والتنانير المعدنية التى كانت تزين بها المساجد والقصور السلطانية ومن امثلتها التنور الضخم الذى يحتفظ به متحف الفن الاسلامى بالقاهرة (شكل ٩٣) ويحمل اسم الامير قوصون الناصرى وتوقيع صانعه « بدر بن أبى يعلا » الذى اتم صنعه فى سنة ٧٣٠ هـ (١٣٣٠ م) ، ويتخذ التنور شكلا منشوريا متعدد الاضلاع تزينه زخارف مفرغة تكون اشكالا هندسية دقيقة وأطباقا نجمية متكاملة وعقودا مفصصة جميلة ، ويعلو هذا التنور قبة صغيرة وهلال .

وقد أمدتنا القاهرة بعدد كبير من الشماعد النحاسية الكبيرة



شكل ٩٣ ــ ثريا من النحاس بزخارف مفرغة عليها اسم الامير قوصون الناصرى
واسم الصانع بدر بن ابى يعلا ٧٣٠ هـ ــ ١٣٣٠ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

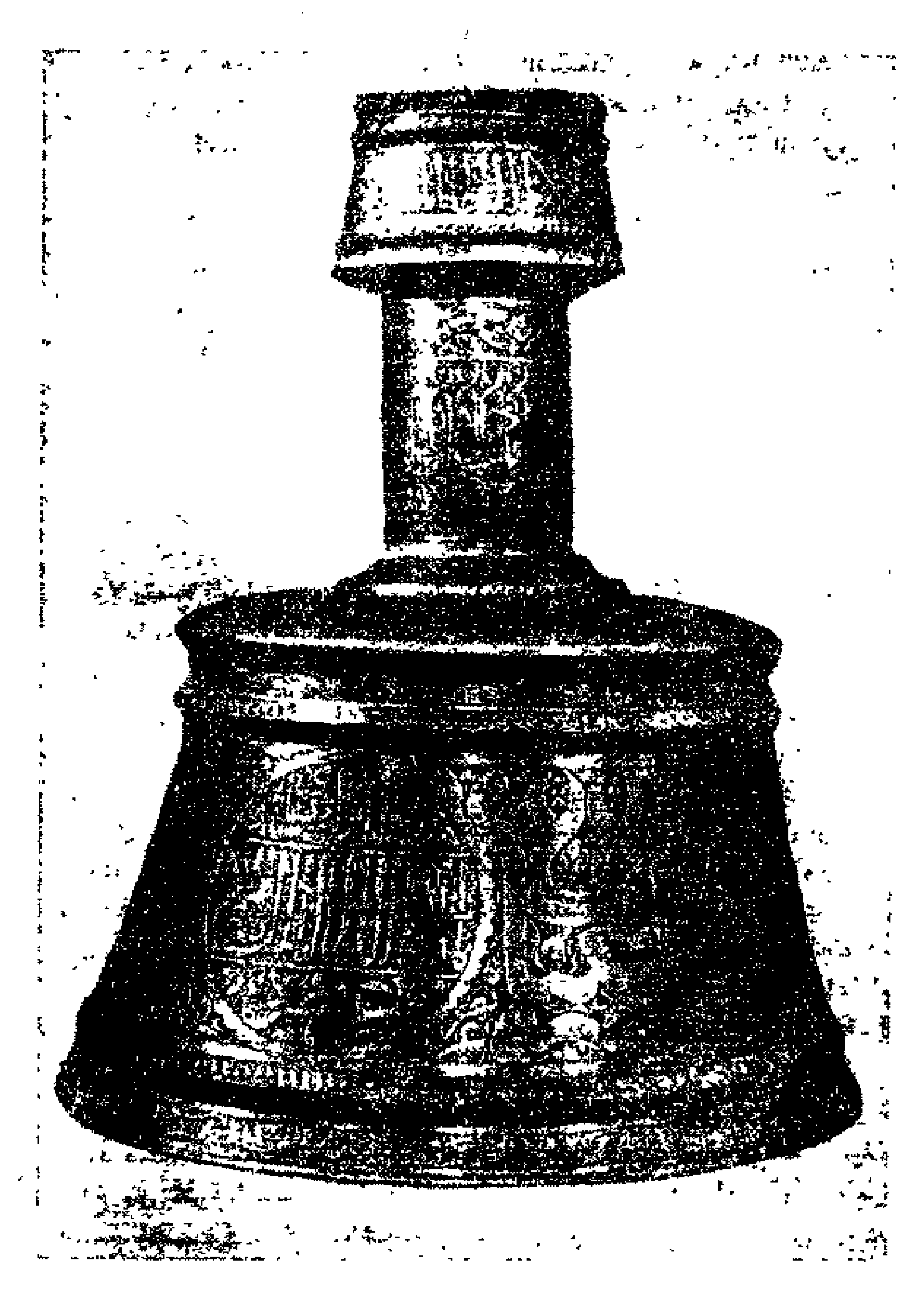


شكل ٩٤ — كرسى عشاء من النحاس المكفت بالفضة — حوالى القرن الثامن الهجرى ١٤ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

والمصنوعة بايدى صناعها فى العصر المملوكى ، ومن أمثلتها شمعدان السلطان قايتباى المحفوظ بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة وهو الشمعدان الذى كان قد اوقفه قايتباى على الحجرة النبوية الشريفة فى شهر رمضان سنة سبع وثمانين

وثمانمائة ، ويمثل هذا الشمعدان المستوى الرفيع الذى بلغه فن صناعة المعادن فى القاهرة فى عصر المماليك ، وتزخرف الشمعدان كتابة بخط الثلث (شكل ٩٥) وتنتهى من أعلاها باشكال زخرفية تتخذ هيئة المقصات او ربما تمثل السنة لهب الشموع وقد أمالها النسيم فبدت فى هذه الهيئة الزخرفية التى اضفت على الكتابة حياة وحركة عظيمين · وقد ازدهرت صناعة الدوى ـ او المقلمات ـ فى القاهرة ومن أمثلتها الرائعة الدواة التى يحتفظ بها متحف الفن الاسلامى بالقاهرة وهى مصنوعة من النحاس المكفت بالفضة والذهب وتحمل كتابة باسم السلطان المملوكى الملك المنصور محمد الذى توفى سنة ٧٦٤ هـ (١٣٦٣ م) ويجتمع فى هذه الدواة عدد كبير من العناصر الزخرفية أهمها الكتابات العربية بخطى الثلث والكوفى المضفر ، والعناصر الزخرفية النباتية وزهور اللوتس المتفتحة ورسوم البط الطائر بجناحيه ، والخطوط الهندسية والمعقوفة ، وقد رتبت كلها ترتيبا زخرفيا اضفى على الدواة مظهرا جميـــلا يتناسب مع صنعها لاحد السلاطين (شكل ١٤٧) .

ولا يتسع المجال لذكر الكثير من أمثلةالتحف المعدنية المملوكية التى وصلتنا من صناعة القاهرة فى هذا العصر الذى ظلت فيه هذه الصناعة مزدهرة ناضجة (شكل ٢٧ ، ١٣١ ، ١٣٦ ، ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٨ ـــ ١٥٠) حتى بدأت تضعف منذ النصف الاول من القرن التاسع الهجرى (١٥ م) وانصرف كثير من الناس عن استعمال المنتجات النحاسية المكفتة مما ادى الى ركود الانتاج فى سوق الكفتيين بالقاهرة ، وقد عاصر المقريزى هذ هالفترة واشـــار الى ذلك فى خططــــه ـــ والمعروف أنه توفى ســـنة ٨٤٥ هـ (١٤٤٢ م) فقال : « وقد قل استعمال الناس فى زمننا هذا للنحاس المكفت وعز وجوده فان قوما لهم عدة سنين قد تصدوا لشراء ما يباع منه وتنحية الكفت عنه طلبا للفائدة ، وبقى بهذا السوق الى يومنا هذا بقية من صناع الكفت قليلة » · وفى نفس الوقت الذى ضعفت فيه صناعة الكفت بدأت الانظار تتجه الى صناعة أخرى قادمة من الصين وتقوم على نوع من الورق المقوى والمدهون باللاكيه وقد أطلق المقريزى عليه اسم « كداهى » وكانت تصنع منه الآنية المختلفة والشماعد والصوانى التى كانت تصنع من النحاس المكفت خلال العصر المملوكى وقبل ركود صناعة الكفت والانصراف عنها فى اواخر القرن الخامس عشر الميلادى، وبلغ من كثرة استعمال الاوانى المصنوعة من الكداهى أن شوار العروس أصبح يضم بين دككه الخشبية والنحاسية والفضية دكة كداهى ـــ الا ان هذه الصناعة لم تعمر طويلا فى مصر .



شكل ٩٥ ــ شمعدان من النحاس عليه اسم السلطان قايتباي ٨٨٧ هـ ــ ١٤٨٢ م
(متحف الفن الاسلامي بالقاهرة)

العصر العثمانى :

وبقدوم الاتراك العثمانيين الى مصر ودخولهم القاهرة سنة ١٥١٧ م افتقرت القاهرة الى صناعها الافذاذ الذين ارسل معظمهم السلطان سليم الاول الى آسيا الصغرى ليزاولوا أعمالهم وصناعتهم بمدنها المختلفة وقد أثر هذا كثيرا على صناعة المنتجات المعدنيه بالقاهرة، وان لم يقض عليها تماما اذ استمرت صناعة المعادن المكفتة بالفضة بفضل ما تهيا للدولة العثمانية من وضع يدها على مراكز الصناعة وأماكن المعادن فى البلدان الاسلامية المختلفة التى دخلت فى حوزتها ، غير أن هذه الصناعة بالرغم من تأثرها بالتقاليد التى سادت فى العصر المملوكى لم يقدر لها ان تصل الى درجة كبيرة من التقدم والازدهار ومن جهة اخرى وجـه العثمانيون اهتمامهم الى مجال آخر من مجالات الصناعات المعدنية ونقصد به صناعة الاسلحة من الصلب الجيد وزخرفتها بالرسوم المختلفة المحفورة والمذهبة والمرصعة بالمينا ـ وربما كان السبب فى توجيه الاهتمام لصناعة الأسلحة المعدنية هو انصراف الدولة العثمانية للحروب التى شغلتها .

ويبقى أن نشير الى ان القاهرة قد اضافت لصناعة المعادن الكثـير من سماتها وخصائصها وتعتبر الكتابات العربية بالذات احدى الخصائص الهامة التى كانت تميز انتاج القاهرة عن غيره من الانتاج المعاصر الذى كان يستعمل الكتابات العربية ايضا ولكن ليس بالكثرة والتنوع والفخامة التى استعملها بها الصانع المصرى فى القاهرة ، كما أن ظهور الكتابة الدائرية المشعة لاول مرة على قرصة كرسى عشاء الملك الناصر محمد ـ السابق ذكرها ـ يعتبر اضافة فنية اخرى لم نشهدها من قبل فى الكتابات العربية التى وصلتنا (شكل٢٤) .

ولقد كان لصناعة المعادن فى القاهرة ومنتجاتها المعدنية أثر كبير فى غيرها من البلدان ومن الطبيعى أن يكون أثرها قويا فى مصر ومدنها المختلفة باعتبارها كانت رمزا ومركزا صناعيا ترنو اليه أبصار صناع المدن الصغرى بمصر فيقتدون به ويسيرون على منواله فيما ينتجونه من مصنوعات معدنية لم تكن تصل الى مستوى انتاج القاهرة الذى كان معظمه وأحسن ما فيه مخصصا للقصور السلطانية والمساجد والمدارس الكبيرة التى اهتم السلاطين المماليك بانشائها وتزويدها بكل ما تحتاج اليه من أدوات واثاث كالثريات والشماعد والمناضد .

وقد امتد أثر القاهرة ومنتجاتها المعدنية الى خارج حدود مصر وتمثل هذا فى تأثر اوربا فى العصور الوسطى بما شاع انتاجه بالقاهرة فى العصر الفاطمى

من التماثيل المعدنية الصغيرة التى تتخذ أشكال الحيوان أو الطيور والتى كانت بمثابة أجزاء من نافورات مائية أو قطعا فنية قصد منها الزينة ، ونتيجة للصلات التى كانت قائمة بين أوربا ومصر فى العصور الوسطى انتقلت هذه الصناعة ومنتجاتها الى أوربا وتأثرت بها فيما صنعته من آنية للمياه عرفت فى ذلك الوقت باسم اكوامانيل كان القسس يستخدمونها فى غسل أيديهم قبل القداس وفى اثنائه وبعده ، وصنعت هذه الآنية على هيئة أباريق من النحاس الاصفر تتخذ أشكالا حيوانية أو اشكال طيور — ومن امثلتها الاناء المحفوظ بمتحف فرانكفورت وقد صنع هذا الاناء فى ألمانيا فى القرن الثانى عشر الميلادى — ويتخذ الاناء شكل ديك يصيح وقد زود بحروف لاتينية مكتوبة داخل شريط ضيق حول ريش ذيله — وان المتأمل لهذا الاناء الالمانى الصناعة ليدرك لاول وهلة صلة التشابه بينه وبين ما شاع من هذه الآنية التى صنعت فى القاهرة فى العصر الفاطمى . كما يحتفظ متحف همبرج باناء من آنية الاكوامانيل التى تأثرت صناعتها فى أوربا بما كان سائدا فى مصر فى العصر الفاطمى ، ويتخذ هذا الاناء شكل كلب يجلس متكئا على رجليه الاماميتين ، وهو من صناعة ألمانيا أيضا فى القرن الخامس عشر الميلادى وهو قريب الصلة بشكل التماثيل الفاطمية المعدنية ، ويدلنا هذا الاناء على استمرار التأثيرات القاهرية فى هذه الصناعة حتى القرن الخامس عشر الميلادى فى أوربا (شكل ٤٦) .

وبالاضافة الى ذلك انتقلت صناعة التكفيت من القاهرة الى المدن الايطالية وخاصة البندقية ، وقد كان للتجارة المتبادلة بين المدن الايطالية والبلاد الاسلامية فى القرن التاسع الهجرى (١٥ م) أثرها فى نقل الكثير من منتجات الشرق المعدنية وخاصة الانتاج القاهرى الذى كان يتصدر ما عداه من انتاج البلاد الاسلامية الاخرى حتى القرن الثامن الهجرى (١٤م)،وقد اقبل صناع ايطاليا على تقليد ما كان يصل الى أيديهم من تحف الشرق المعدنية مما أدى فى النهاية الى ظهور مدرسة بندقية شرقية للصناعات المعدنية تسير وفقا للتقاليد الفنية الاسلامية . وتتضح التأثيرات القاهرية فى صناعة المعادن المكفتة الاوربية فى صينية من النحاس المكفت بالفضة من صناعة البندقية فى منتصف القرن الخامس عشر الميلادى ويحتفظ بها متحف فكتوريا والبرت وتزخرفها خطوط متعددة متعرجة ومتقاطعة نتجت عنها تكوينات زخرفية اسلامية تذكر بأسلوب الزخارف القاهرية الذى استعمل فى زخرفة المنتجات المعدنية المكفتة ، وتتوسط الصينية دائرة تضم فى داخلها رنكا يرمز الى أسرة « أوكى دكانى » احدى الاسر النبيلة بمدينة فيرونا الايطالية والتى تبعد عن البندقية بحوالى اثنين وستين ميلا الى غربها وقد غطيت المنطقة التى يشغلها الرنك بطبقة من المينا ، فكأن هذه الصينية جمعت فى طريقة صناعتها وأسلوب زخرفتها بين

طريقتين من الطرق التى كان للقاهرة دورا كبيرا فيها ونقصد بهما طريقة التكفيت بالفضة وطريقة الترصيع بالمينا (تراث الاسلام جـ ٢ شكل ٨) .

والحق ان ما اسهمت به القاهرة فى مختلف عصورها التاريخية فى مجال الصناعات المعدنية وزخرفتها لا سبيل الى انكاره أو التقليل منه وحسبنا ما تزخر به المتاحف الاثرية العالمية من تحف معدنية تمثل تراثا صناعيا فنيا جديرا بكل اهتمام ودراسة ٠

النسيج

الدكتور عبد الرحمن فهمى

احتفظت مصر بتلك المكانة التى احرزتها من وراء صناعاتها النسجية التى أكسبتها سمعة عالمية ممتازة بين الامم القديمة ، وقد عرف العرب المنسوجات المصرية قبل الفتح الاسلامى وأعجبوا بها وكانت لها فى آدابهم شهرة واسعة واتخذوها رمزا لدقة الصنع ونقاء البياض • ويحدثنا المقريزى فيما يحدثنا به عن تلك الهدية الثمينة التى بعث بها المقوقس الى النبى صلى الله عليه وسلم ومن بينها قماشا منسوجا فى مصر • وقد استعمل هذا القماش فيما بعد فى تكفين رفاته الطاهر • وعلى الرغم من أن صناعة النسيج من المصنوعات التى يتجلى فيها الترف بكل معانيه فان التقاليد الاسلامية نفسها كانت هى الواقع خير معين على بلوغ صناعة النسيج درجة من الكمال قلما نجدها ممثلة فى فن آخر من نواحى الفنون الاسلامية . وقد حرص الخلفاء جميعا أمويين وعباسيين على أن يضمنوا لمصر احتكار نسيج كسوة الكعبة الشريفة مما عاون على تطور هذه الصناعة المصرية كما كان من شأنه أن يكفل لها اضطراد التقدم والرقى •

ومن خير مااحتفظت به مصر من تراثها تلك الكميات الوفيرة من المنسوجات القديمة التى أظهرتها الحفائر الاثرية فالقت ضوءا باهرا على مدى رقى صناعة النسيج فى مصر منذ أقدم العصور ،واذا كنا نشهد فى منسوجات العصر الفرعونى جمال الفن المصرى الخالص فان المنسوجات القبطية تجلو لنا فنا مصريا قد اصطبغ بصبغة يونانية ورومانية واضحة ولكنها مع ذلك تجمع الى سحر ألوانها ورقة نسجها وطرافة موضوعاتها الزخرفية المستمدة من الاساطير اليونانية ، تصوير القصص الدينية المسيحية وصور القديسيين التى أسرف النساجون فيها اسرافا أطلق ألسنة النقاد فيهم حتى لقد قال أحدهم : « ان الناس أصبحوا يحملون الانجيل على ملابسهم بدلا من أن يحفظوه فى صدورهم » .

وقد استمر هذا الانتاج الفنى للمنسوجات قائما حتى بعد دخول الاسلام ، لذلك لم يقطع الفتح العربى لمصر سلسلة التقدم فى حياتها الفنية أو الاقتصادية فازدهرت المنسوجات فى مصر العربية حتى بلغت قمة المجد ويمكن القول بأن كل ما أجراه العرب من تغيير فى زخرفة المنسوجات قد انحصر فى منع النساج من نسج الصور الدينية والرموز المسيحية وابقاءماعدا ذلك ، فنسجوا مع الزخرفة عبارات بالخط العربى تشعر بالدين الجديد وهكذا يتجلى لنا ميلاد فن عربى فى زخرفة المنسوجات يجمع بين الزخارف المصرية قبل الاسلام وبين عباراتدينية

مكتوبة بالخط الكوفى المنسوج مع الاستغناء شيئا فشيئا عن الرسوم الادمية والحيوانية والاكثار من الزخارف الهندسية والكتابية · ولقد كان لهذه الكتابات التى زينت بها الاقمشة المصرية منذ فجر الاسلام مساوىء لا تنكر كما كان لها مزايا لا يستهان بها فطالما استعصت كتابات النسيج على رجال الآثار « وقاومت كل محاولة لقراءتها بسرعة لتلمس معانيها التى تخفيها وراء حروفها المعقدة ولكنها بعد أن تستنزف من مجهودهم قدرا ليس بالقليل تكشف عن مكنون سرها وتميط اللثام فاذا هى تقدم لنا معلومات قيمة تثلج صدورنا وتنسينا فى الواقع كل ما بذل فى سبيل قراءتها من صعاب وقد تكشف لنا هذه الكتابات عن اسم خليفة أو وزير أو أمير أو مصنع أو تاريخ أو عن كل هذا جميعا » .

وقد كان لتلك الكتابات المنسوجة معنى اقتصادى أول الامر ، اذ كان الغرض منها ضبط ما تخرجه المصانع المختلفة فى مصر من اقمشـــة وتحقيق رقابة الحكومة على تلك الصناعة ثم صار لها فيما بعد معنى سياسى · اذ أصبحت كتابة الاسم على الاقمشة من شعائر الخلافة لا يقل أهمية عن نقشه على النقود أو عن ذكره فى الخطبة · على أن هذه الكتابات أيا كان مبناها ومغزاها قد تطورت فى شكلها بمضى الزمن تطورا مدهشا ففقدت معانيهـــا الاقتصادية والسياسية واضحت ترسم وتنسج على الاقمشة بدافع التجميل أى انها أصبحت عاملا هاما من عوامل الجمال الفنى شأنها شأن العناصر الزخرفية الاخرى ، وعظمت مكانة الكتابات الزخرفية فى النسيج شيئا فشيئا حتى وصلت الى درجة عظيمة من الاتقان وصارت تقدم لنا صورا من الفخامة والبهاء لم تكن لها من قبل ، مما يدل دلالة واضحة على مدى القدرة الفنية العظيمة التى بلغتها مصر فى هذا المجال . فكم من قطع منسوجة سحرتنا بجمال كتابتها وبهرتنا بتناسق حروفها حتى انه «ليخيل الينا ونحن نجيل النظر فيها كأنما حروفها تسير مختالة فخورة عليها سيماء الوقار والجلال فى موكب حافل يبعث الروعة فى النفوس وكأنما سيقانها وأقواسها قد رسمتها يد فنان ماهر أطلقت له الحرية ليبتكر ويتفنن » · وما كان المعاصرون انفسهم أقل تأثرا بجمالها منا نحن اليوم ، فالخلفاء الفاطميون ووزراؤهم الذين يعتبر عهدهم بحق العصر الذهبى لفنون القاهرة قد أعجبوا بهذه الكتابات أيما اعجاب وقد كان لها فى أعينهم مكانة سامية لا تنكر ، الامر الذى جعلهم ينسجونها على أقمشتهم على نفس النسق الذى كان متبعا فى عصر العباسيين من قبلهم ، ولقد نسجت الكتابات التاريخية أول الامر بحروف صغيرة جدا ، بحرير أحمر أو أزرق أو أسود ، حتى اذا جاء القرن الرابع الهجرى (١٠ م) أى منذ تأسيس القاهرة المعزية كبر حجم الحروف قليلا وازدادت سيقانها طولا ، وبدت الكتابة أشد وضوحا عما كانت عليه قبلا ، واستمرت الكتابة تكبر حتى صار لها مظهر فخم عظيم يكاد يخرجها عن دائرة الكتابة ليدخلها فى دائرة الزخرفة وامتازت بميزة جديدة هى وجود

سطرين متوازيين من الكتابات أحدهما عكس الاخر كما تلاحظ فى أقمشة الخليفة المعز والعزيز والحاكم والمستنصر (شكل ٩٦) .

ويعتبر المتحف الاسلامى بالقاهرة أغنى متاحف العالم فى المنسوجات المصرية وتكون مجموعاته القيمة سلسلة تاريخية متماسكة الحلقات تمكن الباحث من دراسة الاقمشة المصرية وتطلعه على مدى التطور فيها وتحدد له التوجيه الفنى للذوق القاهرى فى صناعة المنسوجات ·

ويتضح من هذه المجموعات من الاقمشة التى ورد معظمها من حفائر المتحف الخاصة انه كان للمنسوجات المصرية مصانع أهلية تخضع لرقابة حكومية اطلق عليها « طراز العامة » ولكن كان هناك الى جانبها مصانع حكومية تسمى « طراز الخاصة » لا تشتغل الا للخليفة ورجال بلاطه وخاصته وكان الخلفاء والامراء يظهرون رضاهم عن أفراد رعيتهم بما يخلعونه عليهم من حلل الشرف ، وفضلا عن ذلك فقد كان الخلفاء والامراء يتبارون فى ارسال الكسوة السنوية الى الكعبة من المنسوجات النفيسة التى كانت تصنع عادة من طراز الخاصة بمصر ·

ولعل أقدم المنسوجات المصرية المؤرخة تلك القطعة المنسوجة بالخط الكوفى البسيط بحرير أحمر ونص كتاباتها : « هذه العمامة لسمويل بن موسى عملت فى شهر رجب من الشهور المحمدية من سنة ثمان وثمانين » · (سنة ٧٠٧م) وتحت هذه الكتابة شريط من الزخارف قوامها صور طيور تقليدية داخل جامات هندسية ·

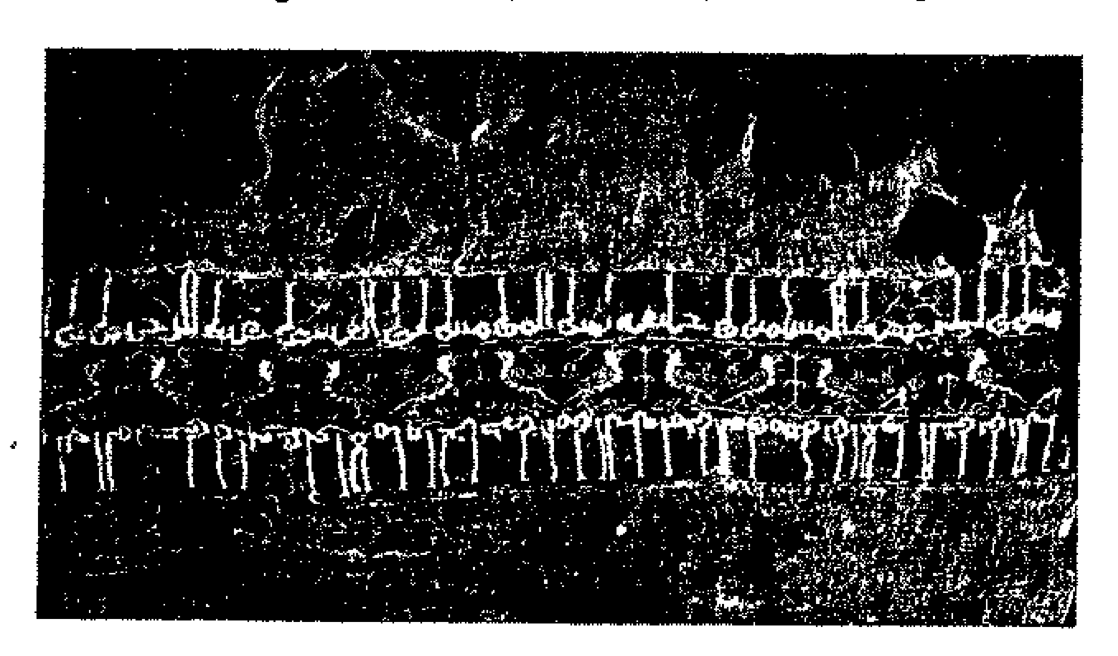
فاذا تجاوزنا العصر الاموى الى العصر العباسى نجد قطعة أخرى منسوجة من فسطاط مصر باسم الخليفة العباسى الامين بن هارون الرشيد الذى تولى الخلافة بين سنة ١٩٣ هـ و ١٩٨ هـ (٨٠٩ — ٨١٣ م) وقد جمعت هذه القطعة بين الزخرفة الهندسية الدقيقة ذات اللون الرمادى ، الناشئة عن تقاطع خطوط مستقيمة تخلف عنها جامات مرتبة باتسجام غاية فى الدقة والمهارة ونص الكتابة : « بسم الله بركة من الله الامين محمد أمير المؤمنين أطال الله بقاءه مما أمر بصنعته فى طراز العامة بمصر على يدى الفضل بن الربيع مولى أمير المؤمنين » ·

ولئن كانت الزخرفة المصرية تعين حقا على تاريخ الاثار الفنية وارجاعها الى عصر من العصور فانما يتجلى ذلك بوضوح فى الاقمشة الطولونية التى تزينها زخارف تشبه تماما الزخارف التى نشاهدها على الاثار الجصية والخشبية فى العصر الطولونى بمصر وقوامها جدائل أو زخارف حلزونية · كما تدلنا الاقمشة الفاطمية بزخارفها المدهشة على مدى ما بلغه فنانو القاهرة من الخبرة الواسعة

والمقدرة الفائقة على تكوين الاصباغ وتركيبها ومزجها وتلوين الفتائل بها ثم نسجها فى دقة واحكام وبراعة زخرفية لا مثيل لها • وانك لا تدرى ـ على حد تعبير المستشرق جاستون فيت ـ Wiet وانت تتأمل هذه الاقمشة الفاطمية « أموضع السحر فيها جمال الزخرفة البالغ حد الاتقان أم الائتلاف والتناسق المدهش بين الالوان ؟ ولقد يخيل للانسان وهو يجيل النظر بين تلك القطع الفنية الرائعة كأنما هو يقرأ قصيدة من روائع الشعر العربى يجلو عليه فيها الشاعر صورا من الحياة شتى بعضها اخذ برقاب بعض جاشت بها نفس الشاعر وبعثتها قريحته الوقادة ، هذه الصور التى تجعلك تهيم فى بيداء الخيال وتتذوق لذة روحية محببة الى النفس • والتى لا تكاد تتبين فيها أثر العلاقة بينها وبين موضوع القصيدة لا تلبث أن تراها تتداعى واحدة بعد أخرى ، عندما يقطع الشاعر هذه السلسلة من المناظر الجميلة ليدخل بك على موضوعه » .

وهو يعنى بهذا القول ان زخارف الاقمشة الفاطمية تخبرنا لاول وهلة بجمالها وتسحرنا بألوانها فاذا حللناها قد تبدو لنا أقل روعة من ذى قبل على أن ذلك لا ينقص من جمالها شيئا فهى أثر فنى خالد لا قبل لنا بدفع تأثيره على نفوسنا •

والواقع ان الاقمشة الفاطمية بالقاهرة قد نالت شهرة عظيمة وذاع صيتها وهى لاريب تستحق هذه الشهرة عن جدارة واستحقاق . فالنساج المصرى قد تفنن فى نسجها وزخرفتها بقدر ما ابدع الرسام فى رقمها وقد كانت هناك أصناف من الاقمشة الفاطمية الغالية المشغولة بالحرير لا تنسج الا للخليفة نفسه



شكل ٩٦ ـ نسيج من الكتان والحرير باسم الخليفة الحاكم بأمر الله ٣٨٦ ـ ٤١١ هـ / ٩٩٦ ـ ١٠٢٠ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

ولكن أفراد الرعية كانوا يحصلون على اقمشة أخرى نفيسة جدا تصنع منها الجلاليب والاقسطة والعمائم والاحزمة وتزينها اشرطة مشغولة بالحرير ظل حجم هذه الاشرطة يتسع شيئا فشيئا حتى صارت فى القرن ٦ هـ (١٢ م) تحتل اكثر أرضية الاقمشة الفاطمية ويروى لنا المقريزى ان دار الوزير الفاطمى يعقوب بن كلس بالقاهرة تحولت بعد وفاته الى مصنع حكومى للنسيج وصارت تعرف باسم « دار الديباج » (مقريزى : خطط جـ ١ ص ٤٦٤) كما تحولت المنظرة التى كان يسكنها ابن الخليفة المستنصر مقرا لناظر الطراز المسؤول عن مصانع النسيج الفاطمية فى القاهرة وغيرها من المدن المصرية وكانت ميزانية ناظر الطراز فى وزارة الافضل بن بدر الجمالى واحدا وثلاثين الف دينار منها خمسة عشر الفا للقماش نفسه وستة عشر الفا للذهب الذى يستخدم فى نسجه ، وقد زادت هذه الميزانية فى عصر الوزير المأمون حتى بلغت ثلاثة واربعين الف دينار وتضاعفت بعد ذلك فى عهد الخليفة الامر ٠

وليس غريبا أن يهتم خلفاء القاهرة الفاطمية بصناعة النسيج فقد كانوا فى حاجة الى كميات هائلة من المنسوجات لانفسهم ولرجال بلاطهم وللكسوة الشريفة وللخلع التى كانوا يمنحونها لاتباعهم ورجال حكوماتهم فى كثير من المناسبات على نحو ما تفعله الحكومات اليوم من منح الرتب والاوسمة ٠

وقد تحدث ناصر خسرو الرحالة الفارسى عن انواع الاقمشة التى شاهدها فى القاهرة فى العصر الفاطمى فاشار الى نسيج القصب الملون الذى تصنع منه العمائم والطواقى وملابس النساء وذكر انه لا ينسج فى اى مكان آخر قصب يوازيه فى الجودة والجمال ولم يكن يباع من انتاج القصب المنسوج شيئا حتى ان أحد أمراء فارس ارسل الى القاهرة عشرين الف دينار ليشترى بها حلة كاملة منه ولكن رسله ظلوا بضع سنين دون أن يوفقوا فى مهمتهم أو يحصلوا على قطعة واحدة دون علم « ناظر الطراز » ٠ وقد ساعد هذا الاشراف الدقيق على ضمان تحصيل الضرائب المفروضة على صناع النسيج التى ذكر المقريزى انها بلغت فى يوم واحد من انتاج بعض المصانع فى عهد الوزير يعقوب بن كلس مائتى الف دينار ، ويعلق المقريزى على ذلك بقوله « وهذا شىء لم يسمع قط بمثله فى بلد » (المقريزى خطط جـ ٢ ص ٦) ٠ ٠

واستمرت أسماء خلفاء الدولة الفاطمية تنسج على الاقمشة طوال حكمهم ومن بين هذه الكتابات ما يشير الى عقائدهم المذهبية الشيعية فتقرا مثلا على بعض قطع النسيج :

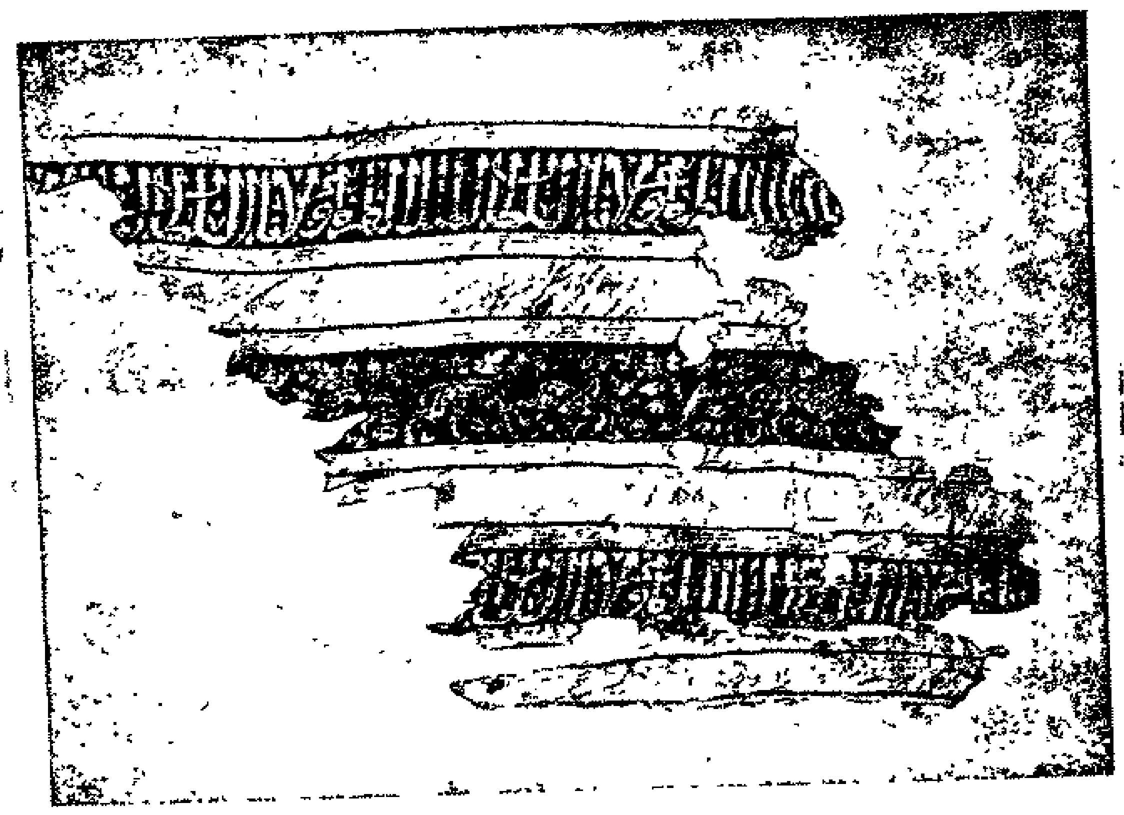
« بسم الله الرحمن الرحيم لا اله الا الله محمد رسول الله على ولى الله صلى الله عليه ٠٠ المستنصر بالله أمير المؤمنين صلوات الله عليه وعلى آبائه الطاهرين وابنائه المنتظرين » ٠

وقد تسابقت متاحف الدول الاوربية والاسيوية والامريكية على اقتناء المنسوجات القاهرية ذات الكتابات الفاطمية التى تتضمن اسماء الخلفاء أو وزرائهم وهى القطع التى أسفرت عنها حفائر القاهرة أو حملها محاربو الصليبيين معهم الى بلادهم • وقد نجحت بعض المتاحف فى اقتناء قطع هامة فعلا ففى كنوز كاتدرائية نوتردام بباريس قطعة من النسيج الفاطمى عليها جامات مثمنة تشتمل على رسوم الارانب والطيور كما تشتمل على اشرطة كتابية باسم الحاكم بأمر الله ثالث الخلفاء الفاطميين فى القاهرة •

وتوجد كذلك فى كنيسة سانت آن بمدينة (آبت Apt) بجنوب فرنسا ملاءة فاطمية طولها ثلاثة أمتار ونصف وعرضها متر ونصف واغلب الظن ان هذه الملاءة وصلت الى أوربا عن طريق أحد نبلاء الحملة الصليبية الاولى الذين بهرتهم تلك الاقمشة القاهرية المنسوجة من الكتان الرقيق ، وكان نساء أوربا يتبركن بهذه الملاءة طلبا للذريةوقد فعلت ذلك ايضا الملكة آن النمساوية فى مارس سنة ١٦٦٠ م • وتنبىء الكتابة المنسوجة على الملاءة انها باسم الخليفة الفاطمى المستعلى بالله وقد نسجت بمصر سنة ٤٨٩ هـ • وغير هذه الملاءة نجد فى مدينة بيريجورد بجنوب فرنسا وفى متحف كلونى وفى اللوفر بباريس وفى متحف برلين ومتحف بروكسل ومتحف بناكى باليونان ومتحف واشنطون كثيرا من الاقمشة الفاطمية تسربت كلها من القاهرة .

وقد شهدت قاهرة الايوبيين اهتمام صلاح الدين موزعا بين الحرب وبناء القلاع والحصون وانشاء المدارس الدينية لاعلاء شأن المذهب السنى والقضاء على المذهب الشيعى وهو مذهب الدولة الفاطمية . وقد كان صلاح الدين حاكما ورعا متمسكا باهداب الدين واقفا عند حدوده زاهدا فى الحياة ونعيمها كارها للترف واسبابه حتى انه لم يؤثر عنه لبس الحرير قط بل كان يتخذ ملابسه من الكتان أو القطن أو الصوف وتلك حالة من غير شك تناقض ما كان عليه الخلفاء والامراء الفاطميون من الاقبال على الحياة والتمتع بكل ما اخرج الله لعباده من زينة وما خلقه لهم من طيبات •

وربما كان هذا الظرف الذى غلب فيه على القاهرة الايوبية روح الجهاد ضد الصليبيين أثر فى توقف مصانع النسيج عن الاكثار فى انتاج المنسوجات الحريرية التى زخرت بها قاهرة المعز وقد حدث هذا فى الوقت الذى نهضت فيه صناعة النسيج فى المدن الايطالية على أيدى الصناع المسلمين فى صقلية أو على أيدى الاسرى المسلمين فى الحروب الصليبية واصبح من العبث العمل على انهاض مصانع النسيج التى شاخت لكى تنافس تلك المصانع الاوربية الفتية • فى لوكا ، وفلورنسا ، والبندقية •



شكل ٩٧ ــ نسيج من الحرير عليه دعاء للسلطان الناصر حوالى القرن الثامن الهجرى ١٤ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

وليس من العدل أن نحكم على صناعة النسيج فى قاهرة الايوبيين فى ضوء ماوصلنا من قطع محدودة من الاقمشة التى ترجع الى هذا العصر اذ من الواضح أن صلاح الدين رغم كل الظروف الحربية القاسية التى أحاطت به قد حرص على الا تتدهور صناعة النسيج فعهد الى المحتسبين بمراقبة مصانع النسيج ، وخير شاهد على ذلك ما اشار اليه « كتاب نهاية الرتبة فى طلب الحسبة » الذى وضعه عبد الرحمن بن نصر الشيزرى فى الباب الثالث عشر من كتابه وفيه الشروط اللازم مراعاتها لجودة الانتاج ودقة صناعة النسيج .

وفى قاهرة المماليك قل الاقبال على نسيج الكتان بينما ازدادت العناية بنسيج الحرير وتطريزه أو طبعه ويقتنى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة أبدع ما انتجته المصانع القاهرية من المنسوجات المملوكية ومن بينها قطعة من الحرير الاخضر قوام زخرفتها أشرطة متعرجة تضم بينها مناطق بيضية الشكل عليها رسوم أزواج من الطيور متقابلة الرؤوس ومن بينها كذلك أقمشة حريرية عليها بالخط النسخى المملوكى زخارف كتابية فى شريطين نصها : (شكل ٩٧) .

« عز لمولانا السلطان الملك الناصر » ولعله الناصر محمد بن قلاوون المتوفى سنة ٧٤١ هـ (١٣٤١ م) وبين الشريطين الكتابيين شريط ثالث فيه رسوم شجيرات مورقة يفصل كلا منها عن الاخرى رسم فهد يطارد غزالا . ومن المنسوجات الحريرية المملوكية ما يثبت ازدهار علاقة القاهرة بالشرق الاقصى منذ القرن ١٤ م وخاصة بالصين في عصر الناصر محمد بن قلاوون حيث وردت الينا اقمشة عليها زخارف صينية الطراز وعلى بعضها كتابات نسخية باسم السلطان المملوكي الناصر محمد بن قلاوون وعلى بعضها الاخر كتابات كوفية مربعة اشبه بالاختام الصينية ، والواقع أن نسج الحرير في قاهرة المماليك قد تأثر الى حد كبير بمنتجات الشرق الاقصى التي أدخلها المغول الى الشرق العربي خلال سفاراتهم وهداياهم لسلاطين المماليك . (شكل ٩٨) . ونجد بعض منسوجات القاهرة المملوكية محفوظة في كنائس أوربا وهي تذكرنا بما أوردته المراجع التاريخية عن البعثات التي تبادلتها القاهرة مع المغول بالصين ومغول القفجاق حول البحر الاسود بروسيا الحالية لتحمل اليهم المنسوجات النفيسة ، وتذكرنا هذه القطع المحفوظة بأوروبا كذلك بما اسفرت عنه هذه البعثات من رباط المصاهرة بين سلاطين مصر وسلاطين البيت المغولي ومن أشهر عرائس المغول بالقاهرة طولبية زوجة الناصر محمد بن قلاوون التي عاشت في قاهرة المماليك راعية لفنونها وعمارتها حتى فضلت أن تضم القاهرة رفاتها خارج باب البرقية .

وقد تنوعت في قاهرة المماليك طرق الانتاج في الاقمشة فمنها ما هو منسوج من القطن أو الحرير أو الصوف ومنها ما هو مطرز بخيوط حريرية تشكل العناصر الزخرفية فوق ثوب القماش مباشرة أو فوقه بعد تنجيده بطبقة من القطن او الصوف المندوف توضع بين طبقتين من القماش قبل تطريزه ومنها ما هو مطبق بأن تثبت قطعة من القماش ذات زخرفة معينة على قطعة أخرى مغايرة لها في اللون أو الخامة وهي طريقة لازالت تعيش في حي الخيامية بالقاهرة حتى اليوم ، وتستعمل في انتاج الخيام وستائر المنابر في المساجد . ومنها ماهومطبوع بقوالب خشبية تنقش فيها الزخارف بالحفر الغائر وتغمس القوالب في الاصباغ قبل الختم بها على الثوب المنسوج في اماكن متعددة في نظام زخرفي بديع .

وهكذا نجحت القاهرة المملوكية في ابتكار انواع متعددة من المنسوجات التي غزت الاسواق خلال العصور السابقة على الفتح العثماني الذي قضى على الطابع القومي للمنتجات النسجية واصبح الانتساج قاصرا على الديبساج والمخمل اى القطيفة التي تزينها الزخارف التركية وقد ظهرت صور الرسامين الاوروبيين وبها ملابس الاشخاص المصورين مزينة بمثل هذه الزخارف التركية وخاصة لوحات المصور جنتيلي بليني Gentile Bellini (١٤٢٩ —



شكل ٩٨ — نسيج من الحرير عليه عبارة « عز لمولانا السلطان عز نصره » طردا وعكسا حوالى القرن الثامن الهجرى ١٤ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

١٥٠٧م) وظلت مصانع النسيج بالقاهرة تنتج منسوجات ذات موضوعات تركية وأهمها زهور القرنفل والخزامى والسوسن والورود والمراوح النخيلية وهى أشبه بتلك الزخارف الواردة على بلاطات الخزف التركى • وغلب على منسوجات القاهرة فى العصر العثمانى اللون الاحمر والاخضر والارجوانى كما نسج بعضها بخيوط الفضة المذهبة تقليدا لانتاج مراكز النسيج التركية بآسيا الصغرى وخاصة بروسة •

وقد كان انتاج المصانع القاهرية فى عصر العثمانيين محدودا جدا حتى طغت المنتجات الاوروبية على اسواق القاهرة وخاصة المنسوجات الايطالية والهندية والايرانية • ولكن ظلت المنسوجات التركية الحريرية ذات الاشرطة الكتابية الافقية والمتعرجة تنتجها مصانع القاهرة خاصة لتكسى بها القبور والاضرحة ، ومنها ما يشتمل على آيات قرآنية او احاديث نبوية او عبارات دعائية تصنعه القاهرة خاصة فى دار الكسوة لانتاج كسوة الكعبة التى ظل يحتفل بها فى محمل خاص قبل سفرها الى الحجاز ولا غرابة فى ذلك الاهتمام بانتاج نسيج الكسوة فى القاهرة ذات المجد التالد فى كسوة الكعبة حتى قبل الاسلام • ولما انتصر السلطان سليم على المماليك لقب نفسه بـ « خادم الحرمين الشريفين » فاهتم منذ البداية بنسج كسوة الكعبة الشريفة وكسوة ضريح النبى عليه الصلاة والسلام وكسوة ضريح سيدنا ابراهيم الخليل وصنع للمحمل الشريف كسوة وقد تباهى فى كسوة الكعبة وزركشة البرقع الى الغـاية (ابن اياس جـ ٥ ص ٢١٢) وظلت الكسوة تنتج فى القـاهرة نسجا وتطريزا فى دار الكسوة بالخرنفش وهى احدى بيوت الامراء المصريين جعلها محمد على ورشة وشرع فى عمارتها كما يقول الجبرتى فى شهر ذى الحجة سنة ١٢٢٣ هـ • وقد بقيت هذه الورشة الى اليوم تذكارا لنسج القاهرة لكسوة الكعبة وزخرفتها •

الباب الثالث
آثار القاهرة

الفصل الأول

من أشهر عمائر القاهرة

- جامع عمرو
- جامع ابن طولون
- الجامع الأزهر
- مسجد الصالح طلائع
- أسوار القاهرة وأبوابها
- قلعة الجبل
- مسجد المارداني
- مدرسة خاير بك

جامـــع عمـــرو

الدكتور حسن الباشا

مؤسس هذا الجامع عمرو بن العاص رضى الله عنه دخل فى الاسلام فى السنة الثامنة بعد الهجرة وصار من أجلاء الصحابة ، وكان يشتغل فى الجاهلية بالتجارة ، واشتهر بدهائه وسعة حيلته سواء فى السلم أو فى الحرب · وقد راس قبل اسلامه سفارة قريش الى الحبشة حين ذهب الى النجاشى ليفاوضه فى أن يسلم المسلمين الذين كانوا قد هاجروا الى الحبشة فرارا بدينهم من اضطهاد قريش · وبعد اسلامه اسند اليه النبى صلى الله عليه وسلم القيادة فى غزوة ذات السلاسل التى اشترك فيها ابو بكر وعمر بن الخطاب رضى الله عنهما ·

وظل عمرو محتفظا بمكانته فى عهد الخلفاء الراشدين ، واشترك فى الفتوح الاسلامية ، وتولى القيادة فى بعضها ·

انتهت اليه قيادة جيش الشام فى عهد عمر بن الخطاب بعد وفاة قائده يزيد بن أبى سفيان سنة ١٨ هـ (٦٣٩ م) وبعد فتح الشام اخذ عمرو ابن العاص يرغب امير المؤمنين عمر بن الخطاب فى فتح مصر الى ان اذن لـه ·

وتقدم عمرو بجيشه فى مصر الى أن وصل قرية أم دنين بالقرب من محطة مصر الحالية · وانتظر عند أم دنين الى ان اتاه المدد الذى كان قد ارسل فى طلبه من المدينة ، ثم تقدم الى حصن بابليون أو قصر الشمع فى مصر القديمة الحالية ، وكان قلعة تتحصن فيها الحامية البيزانطية المستعمرة وتهدد منها أهل مصر · وفى شمال الحصن نصب عمرو فسطاطه أو مخيمه وظل محاصرا للحصن الى أن استولى عليه فى ٩ ابريل سنة ٦٤١ م · ثم توجه عمرو الى الاسكندرية ، وبعد ان فتحها رجع الى موقع فسطاطه فى جنوب حصن بابليون حيث اسس جامعه وحوله مدينة الفسطاط ·

وتولى عمرو ولاية مصر ، وظل اميرا عليها بقية خلافة عمر بن الخطاب رضى الله عنه ثم عزل بعد اربع سنوات من خلافة عثمان رضى الله عنه . وأعاده معاوية الى امارة مصر من جديد فى سنة ٣٨ هـ (٦٥٨م) بعد أن قام بدور خطير فى النزاع الذى نشب بينه وبين على رضى الله عنه وبفضل دهائه رجحت كفة معاوية ، وبقى بمصر اميرا الى ان توفى سنة ٤٣ هـ (٦٦٣ م) وعمره تسعون سنة ودفن بسفح المقطم . ولم يصلنا من آثار عمرو المعمارية بمصر غير جامعه العتيق (شكل ٣ و ٩٩ — ١٠٢) .

وقد حدد عمرو مكان هذا الجامع فى الموقع الذى اختاره ليكون عاصمة لمصر ومقرا لحكمها ، ثم اتخذ الجامع مركزا لتخطيط هذه العاصمة فبنى بجواره دارا له ، واختطت الجند دورها حوله ، وبذلك صار جامع عمرو اساس مدينة الفسطاط التى صارت العاصمة العربية للديار المصرية ، وأصبحت الان جزءا من القاهرة : العاصمة الحالية للجمهورية العربية المتحدة (شكل ١ و ٩) .

ويحدد جامع عمرو مرحلة هامة فى تاريخ مصر بل فى تاريخ افريقيا كلها : فهو من جهة اقدم جامع فى افريقيا ، ومن جهة اخرى يرمز الى تخلص مصر من السيطرة الرومانية البيزنطية وبداية نشأة مصر العربية ، كما يحكى بعمره الطويل تاريخ القومية العربية فى مصر ٠

ولجامع عمرو أيضا اهميته الفنية والمعمارية ، ذلك انه جرى عليه كثير من التعمير والتجديد على طول التاريخ وبقيت به آثار من بعض العمائر التى اجريت به فى العصور المختلفة يمكن فى ضوئها ان ندرس تطور الطرز المعمارية والزخرفية فى مصر الاسلامية ٠

وقد وصف هذا الجامع كثير من المؤلفين نذكر منهم ابن دقماق والمقريزى وعلى مبارك ، وعنى بدراسة عمارته مجموعة من علماء الاثار والفنون الاسلامية أهمهم كوربت ومحمود أحمد وكريسويل وفييت وحسن عبد الوهاب واحمد فكرى وفريد شافعى ٠

اختار عمرو بن العاص موقع جامعه على الضفة الشرقية لنهر النيل فى منطقة بها اشجار وكروم وتبعد نحو مائة متر جنوب حصن بابليون ٠ وكان جامع عمرو عند انشائه يقع مباشرة على شاطىء النيل وقد اخذ مجرى النيل ينتقل تدريجيا نحو الغرب حتى صار يبعد الان عن الجامع نحو خمسمائة متر ٠

وكنتيجة لما اضيف الى الجامع من زيادات وما اجرى به من عمائر لم يبق شىء البتة من بناء عمرو بن العاص ٠

والحق ان جامع عمرو الحالى لايشتمل على شىء من الجامع الاصلى القديم الذى بناه عمرو غير مساحة الارض التى كان قد بنى عليها ٠ وتقع هذه المساحة المباركة فى النصف الشرقى من رواق القبلة اى على يسار الواقف فى رواق القبلـة تجاه المحراب ٠

ويمثل جامع عمرو اقدم الطرز المعمارية لبناء المساجد واهمها ، وهو الطراز المشتق من عمارة الحرم النبوى الشريف : اى طراز الجامع الذى يتالف من صحن مربع او مستطيل يحف به من جوانبه الاربعة أروقة اربعة اعمقها رواق

القبلة • وعلى الرغم من ان جامع عمرو قد استقرعلى هذا الطراز فقد ذكر بعض العلماء انه كان مسقوفا على عهد عمرو ولم يكن له صحن مربع .

وهذا يناقض ما عرف عن المساجد الجامعة التى بنيت فى المدن الاسلامية التى اسستها الجيوش العربية الفاتحة ، والتى شيدت على نمط المسجد النبوى الشريف بالمدينة المنورة : مثل مسجد البصرة (١٤ هـ / ٦٣٥ م) ومسجد الكوفة (١٥ هـ / ٦٣٦ م) ، ومسجد عقبة بن نافع بالقيروان (٥٠ هـ / ٦٧٠م) حيث كان المسجد عبارة عن مساحة تحف بها جوانب اربعة ، وفى جانب القبلة منها ظلة القبلة او رواق القبلة .

وليس هناك ما يدعو الى ان يشذ جامع عمرو فى طرازه ولا سيما وان هذا الجامع كان يتم فيه بدرجة اسرع من غيره من الجوامع التأسى بمسجد النبى فى المدينة من حيث اتخاذ المظاهر الفنية التى تستجد فى مسجد المدينة ، وادخال المعالم الاخرى بمجرد استعمالها فى الحرم النبوى الشريف •

كما استوحى عمرو فى تخطيطه وفى العلاقة بينه وبين داره مسجد النبى صلى الله عليه وسلم وداره فى المدينة المنورة ، اذ بنى عمرو داره خارج المسجد فى شرقيه ومحاذية لجداره ، وترك بينها وبين المسجد طريقا يبلغ عرضه نحو اربعة امتار •

لذلك كله من المرجح ان عمرو قد بنى جامعه على نمط مسجد النبى صلى الله عليه وسلم بالمدينة : فكان بناء ذا جدران اربعة وله ظلة عند القبلة وصحن غير متسع ، وكان يحيط بالمسجد من جهاته الاربع طريق عرضه نحو اربعة امتار وكان للمسجد بابان فى كل من الجدار الشرقى الايسر ، والجدار الغربى الايمن ، والواجهة الشمالية •

وكان طول الجامع عند انشائه حوالى خمسة وعشرين مترا وعرضه خمسة عشر وكان مفروشا بالحصباء ومسقوفا بالجريد والطين ، ويرتكز سقفه على سوار من جذوع النخل .

واشترك فى تحديد قبلته ثمانون من الصحابة وقيل ثمانية ومع هذا فقد جاءت قبلته منحرفة نحو الشرق عن الاتجاه الصحيح ، غير انه يقال ان اشتراك هذا العدد من الصحابة فى تحديد القبلة يجيز الابقاء على وضعها دون تعديل • ومن الطبيعى الا يكون بالجامع عند انشائه مئذنة او محراب مجوف اذ لم يكن مذان قد عرفا فى المسجد النبوى الشريف او فى اى مسجد آخر فى ذلك الوقت •

ويقال ان عمرو بن العاص استخدم فى اول الامر منبرا يخطب فوقه وحينما بلغ امير المؤمنين عمر ذلك ارسل الى عمرو يأمره بكسره وكتب اليه ، « اما يكفيك ان تقوم قائما والمسلمون جلوس تحت عقبيك ؟ » ٠

ويقال أن عمرو انصاع لامر الخليفة عمر وكسر المنبر ولكنه اعاد استخدام المنبر بعد وفاة عمر ٠

ومن المرجح ان المنبر الذى اتخذه عمرو في مسجده كان على مثال المنبر الذى صنع للنبى صلى الله عليه وسلم سنة سبع أو ثمان بعد الهجرة ، وكان يشتمل على ثلاث درجات فقط ٠

ولم تقتصر وظيفة جامع عمرو على الصلاة بل كان ايضا مركز الادارة والقضاء والافتاء والتدريس وغير ذلك من أمور الدين والدولة ٠ واشتهر بصفة خاصة كمركز للعلم ، وكان يتبرك به أهل مصر بزيارته والصلاة فيه ومسمى بحق تاج الجوامع . واشاد به ابن دقماق فقال : « امام المساجد ، ومقدم المعابد ، قطب سماء الجوامع ، ومطلع الانوار اللوامع ، موطن أولياء الله وحزبه ، طوبى لمن حافظ على الصلوات فيه ، وواظب على القيام بنواحيه ، وتقرب منه الى صدر المحراب ، وخر اليه راكعا واناب » .

في العصر الاموى :

اضيف الى رقعة المسجد زيادات فى عصور مختلفة حتى وصلت مساحته الحالية ستة عشر ضعفا لمساحته التى كان عليها في عهد عمرو.وصحب هذه الزيادات اجراء عمائر بقصد التجديد أو الترميم أو التجميل كان من نتيجتها أن تغيرت تماما معالمه المعمارية والزخرفية القديمة ٠

وعلى الرغم من ان العمائر التى تمت فى العصر الاموى لم يصلنا من آثارها شيء فان هذه العمائر كان لها اثرها فى تطور عمارة الجامع بصفة خاصة وتطور العمارة الاسلامية بصفة عامة ٠

وقد حدثت اولى هذه العمائر في سنة ٥٣ هـ (٦٧٢ م) فى عهد مسلمة بن مخلد الانصارى والى مصر من قبل الخليفة معاوية بن ابى سفيان ، وكان سبب هذه العمارة ان المسجد ضاق بالمسلمين فشكوا الى مسلمة فكتب هذا الى معاوية بذلك فبعث معاوية اليه يأمره بالزيادة في المسجد ٠ وهدم مسلمة المسجد وزاد فى مقدمته أى عند الجانب المواجه للقبلة وأضاف رحبة امام هذا الجانب صار الناس يصيفون فيها ، كما زاد في الجمع من شرقيه مما يلى دار عمرو بن العاص حتى ضاق الطريق بينه وبين الدار ٠



شكل ٩٩ — جامع عمرو بن العاص — رواق القبلة ١٢١٢ هـ / ١٧٩٧ م

وتم فى عمارة مسلمة بن مخلد تجميل المسجد وذلك عن طريق كسوته بالطلاء وزخرفة جدرانه وسقوفه وفرش ارضه بالحصر بدلا من الحصباء ٠

كما زود المسجد فى هذه العمارة لاول مرة بوحدة معمارية صارت اساسا لظهور احد المعالم المهمة فى تصميم المساجد ونعنى بذلك المئذنة : ذلك ان مسلمة ابن مخلد بنى فى أركان الجامع أربع صوامع ليلقى منها الاذان ، ونقش اسمه عليها وأمر مسلمة بأن يؤذن المؤذنون منها فى وقت واحد .

وقد ورد ذكر هذه الصوامع فى شعر قاله عابد بن هشام الازدى يمتدح فيه مسلمة ويشير فيه الى عمارته لجامع عمرو وتجميله وزخرفته ويشيد بالصوامع وتجاوب اصوات المؤذنين فوقها وقد جاء فيه :

لقد مدت لمسلمة الليالى	على رغم العداة مع الامان
وساعده الزمان بكل سعد	وبلغه البعيد من الامانى
امسلم فارتقى لازلت تعلو	على الايام مسلم والزمان
لقد احكمت مسجدنا فاضحى	كاحسن مايكون من المبانى
فتاه به البلاد وساكنوها	كما تاهت بزينتها الغوانى

وكملك من مناقبصالحات	واجدر بالصوامع للاذان
كان تجاوبالاصوات فيها	اذا ماالليل القى بالجران
كصوت الرعد خالطهدوى	وارعبكل مختطفالجنان

ولم يصلنا وصف واضح لعمارة هذه الصوامع الاولى غير انه من المرجح انها كانت اشبه بغرف مربعة التخطيط مقامة فوق سطح المسجد وتعلو فوقه على هيئة ابراج تشبه ابراج معبد دمشق وانها كانت مبنية بالاجر مثلها فى ذلك مثل المسجد وكان المؤذنون يصعدون الى هذه الصوامع بواسطة سلم فى الطريق ويقال ان خالد بن سعيد حول السلم فيما بعد الى داخل المسجد ٠

ويزعم بعض العلماء ان هذه الصوامع كانت النموذج لبناء مآذن جامع دمشق غير انه من المرجح أن هذه الصوامع بنيت – على العكس – تقليدا للمنارات الاربعة التى كانت فى اركان جامع دمشق والتى كانت فى اصلها ابراجا للمعبد الوثنى القديم الذى اقيم جامع دمشق داخله ٠

وايا ما كان الامر فان بناء هذه الصوامع سبق بناء المآذن الاربعة ذات التخطيط المربع التى اقيمت سنة ٩١ هـ (٧٠٩ م) فى عهد الوليد بن عبد الملك بالحرم النبوى الشريف بالمدينة المنورة ، كما يمكن اعتبارها مقدمة وتمهيدا للمئذنة المصرية الاولى التى اقامها بعد ذلك فى جامع عمرو نفسه قرة بن شريك فى سنة ٩٢ هـ (٧١٠ م) وذلك حين هدم الجامع واعاد بناءه من جديد ٠ غير انه تم فى جامع عمرو قبل هدمه واعادة بنـائه فى عهـد قرة بن شريك عمارتان كانت احداهما فى عهد عبد العزيزبن مروان والثانية فى عهد عبد الله بن عبد الملك بن مروان ٠

فبعد ان ولى عبد العزيز بن مروان مصر من قبل اخيه الخليفة عبد الملك بن مروان اجرى بجامع عمرو عمارة تضمنت توسعة المسجد وبخاصة عند جانبه الايمن أو الجنوبى الغربى ، وكذلك عند جانبه المواجه للقبلة بأن ادخل فيه الرحبة التى كان قد اضافها مسلمة بن مخلد فى سنة ٥٣ هـ (٦٧٣ م) ٠ ومن الملاحظ انه لم يستطع أن يوسع الجامع من جانبه الايسرأو الشمالى الشرقى وذلك لوجود دار عمرو بن العاص عند هذا الجانب ٠

وعمل عبد العزيز بن مروان على ان يوفر للمسجد وسائل الهدوء والوقار والعمار اللائق به فرتب به قراءة المصحف وكان هو اول منفعل ذلك ٠ويقال انه دخل المسجد يوما عند طلوع الفجر فرأى فى أهله خفة فأمر بغلق أبواب المسجد عليهم ثم اخذ يستطلع حالهم رجلا رجلا فكان يقول للرجل : ألك زوجة ؟ فيقول : لا ، فيقول : زوجوه ، ألك خادم ؟ فيقول : لا ، فيقول اخدموه ، احججت ؟

فيقول : لا ، فيقول : احجوه ، أعليك دين ؟ فيقول نعم فيقول : أقضـوا دينه . فأقام المسجد بعد ذلك دهرا عامرا » .

أما عبد الله بن عبد الملك بن مروان فقد أمر فى سنة ٨٩هـ بأن يرفع سقف المسجد وكان منخفضا . هذا ومن المعروف ان عبد الله بن عبد الملك بن مروان كان واليا على مصر من قبل اخيه الخليفة الوليد بن عبد الملك .

ولقد تمت عمارة قرة بن شريك العبسى التى سبقت الاشارة اليها فى عهد الوليد ايضا وباشارته .

وقد هدم قرة بن شريك الجامع فى مستهل سنة ٩٢ هـ (٧١١ م) وابتدا فى بنائه فى شهر شعبان من السنة نفسها ، وفرغ من بنائه فى شهر رمضان سنة ٩٣ هـ (٧١٢ م) وكان يشرف على بنائه يحيى بن حنظلة مولى بنى عامر بن لؤى . وفى هذه العمارة زادت مساحة الجامع اذ ادخل فيه بعض دار عمرو بن العاص ودار ابنه فى الجانب الايسر اى الشمالى الشرقى كما وسع قليلا من ناحية القبلة ، وقد انتهز قرة بن شريك هذه الفرصة فصوب اتجاه القبلة وكانت منحرفة قليلا عن الاتجاه الصحيح واصبح جدار القبلة يمتد حوالى ٥٧ مترا والجدار الايسر أو الشمالى الشرقى ٩٨ مترا ، وصار الجامع يشتمل على صحن اوسط يحف به اربعة اروقة اعمقها رواق القبلة ، وصار للجامع اربعة ابواب فى كل من جانبه الأيسر والأيمن وثلاثة فى الجدار المواجه للقبـلة . واحـدث قرة فى الجامع مقصورة على مثل المقصـورة التى كان قد اقامها معاوية بن أبى سفيان فى جامع دمشق بعد محاولة الاعتداء على حياته .

وتم فى هذه العمارة تزويد الجامع بوحدات ومعالم معمارية على جانب كبير من الاهمية الدينية والفنية . من ذلك ان الحق بالجامع اول نموذج للمآذن المصرية كما سبق أن ذكرنا وكذلك ادخل بالجامع لاول مرة محراب مجوف وكان محراب الجامع قبل ذلك مجرد مساحة مسطحة ربما كان يحف بها عمودان ملتصقان بحائط القبلة .

ومن الملاحظ ان هذا المحراب الجديد بنى فى الحائط الجديد الذى شيد بعد توسعة الجامع من ناحية القبلة . وقد روعى ان يكون هذا المحراب الجديد فى سمت المحراب الاصلى الذى وضعه عمرو بن العاص ولذلك صار هذا المحراب الجديد يسمى « محراب عمرو » . ورغبة فى توجيه الانظار الى هذاالمحراب روعى تذهيب اربعة اعمدة امامه : اثنان بالصف المقابل له ، واثنان بالصف الذى يليه .

ومن الواضح ان هذه العمارة التى اجريت بجامع عمرو فى ذلك الوقت كانت جزءا من خطة معمارية كبيرة حققها الخليفة الوليد بن عبد الملك فى اقطار الخلافة الاسلامية • وكان من هذه الخطة اعادة تشييد الحرم النبوى الشريف وعمارة الحرم المكى المبارك وتشييد الجامع الاموى بدمشق •

كما يلاحظ ان عمارة جامع عمرو قد تبعت فى كثير من مظاهرها عمارة الحرم النبوى الشريف بالمدينة فى عهد الوليد سنة ٩١ هـ : فكما ادخلت فى عمارة الحرم النبوى الشريف مساكن زوجات النبى صلى الله عليه وسلم فى رقعة المسجد النبوى كذلك أدخلت فى جامع عمرو دار عمرو ودار ابنه ، وكما زود الحرم النبوى فى عهد الوليد بمحراب مجوف زود جامع عمرو ايضا بمحراب مجوف • وبالاضافة الى ذلك قلد جامع عمرو المسجد النبوى فى التصميم العام من حيث اشتماله على صحن يحف به أربعة أروقة أعمقها رواق القبلة وفى ادخال اول نموذج للمآذن وفى العناية بتجميل الجامع وتزويقه على عادة الوليد فى بناء المساجد . ولقد كان لهذه المظاهر كلها أثرها فى عمارة المساجد فى مصر منذ ذلك الوقت .

هذا ومن المعروف انه فى سنة ٩٤ هـ (٧١٣ م) نصب قرة بن شريك فى جامع عمرو منبرا من الخشب وقدتبع ذلك ادخال المنابر فى قرى مصر ، وقد حدث ذلك فى عهد عبد الملك بن موسى بن نصير اللخمى حين ولى مصر من قبل مروان بن محمد آخر الخلفاء الامويين اذ أمر فى سنة ١٣٢ هـ (٧٤٩ م) باتخاذ المنابر فى القرى ولم يكن يخطب فيها الا على العصا •

فى العصر العباسى :

فى سنة ١٣٢هـ (٧٥٠م) دخل صالح بن على قائد العباسيين مصر متعقبا مروان بن محمد اخر الخلفاء الامويين الذى كان قد لجا الى مصر املا فى ان يتخذها قاعدة له يسترد منها خلافته الضائعة أو على الاقل تحميه من الهلاك على يد العباسيين •

وكان مروان بن محمد قد نزل دار الذهب بالفسطاط وكانت دارا عظيمة بناها عبد العزيز بن مروان فى سنة ٦٧هـ أثناء امارته لمصر فى خلافة اخيه عبد الملك بن مروان • وكان لهذه الدار قبة مذهبة اذا طلعت عليها الشمس لا يستطيع الناظر التأمل فيها خوفا على بصره •

وجرت فى الفسطاط مناوشات بين مروان بن محمد وبين العباسيين دارت فيها الدائرة على مروان فامر باحراق دار الذهب . ولما لامه فى ذلك بنو عبد

العزيز بن مروان قال : (ان ابق ابنها لبنة من ذهب ولبنة من فضة والا لما تصاب به فى نفسك أعظم ولا يتمتع بها عدوك من بعدك) ٠

وفر مروان بن محمد الى ابى صير الملق باقليم الفيوم حيث قتله العباسيون وبذلك انتهت الخلافة الاموية واستقر الامر للعباسيين واسندت امارة مصر الى صالح بن على ٠

وكان من أهم المشروعات المعمارية التى قام بها الوالى العباسى الجديد عمارة جامع عمرو ٠ وقد تضمنت عمارة صالح بن على فى جامع عمرو توسعة الجامع من الشمال الغربي أي من ناحية الجانب المواجه للقبلة حيث اضاف اليه مساحة أقام فيها أربعة أروقة موازية لجدار القبلة كما فتح فى هذه الزيادة فى الجانب الشمالى الشرقى للجامع بابا جديدا صار يعرف باسم باب الكحل وذلك لمقابلته لزقاق كان يسمى زقاق الكحل ٠ وهكذا صار فى الجانب الشمالى الشرقى (الايسر) للجامع خمسة ابواب . وقد استلزمت هذه الزيادة ادخال دار الزبير بن العوام رضى الله عنه فى المسجد ٠ وكانت هذه الدار تقع في الشمال الشرقى من الجامع وفى شمال غرب دار عبد الله بن عمرو التى سبق ادخالها في المسجد فى عهد قرة بن شريك ٠ ويقال ان الزبير بن العوام كان قد ترك هذه الدار من قبل حينما تخاصم غلمانه مع غلمان عمرو بن العاص ، ووهبها لمواليه ، وبنى لنفسه دارا اخرى ٠ ثم اشترى عبد العزيز بن مروان الدار من موالى الزبير بن العوام ، وقسمها بين ولديه ابى بكر والاصبغ ، واشترى صالح بن على الدار من ورثة الاصبغ وابى بكر .

وحتى ذلك الوقت كان جامع عمرو هو المسجد الجامع الوحيد فى الفسطاط كما كان يحظى بحب اهل مصر الذين كانوا يتبركون به ويستمعون فيه الى الوعظ والارشاد ٠

وكان قد ادخل فيه القصص منذ سنة ٣٨هـ ، وكان متولى القصص يقوم فى أوقات معينة بالقراءة فى المصحف وبالوعظ والتذكير ، وكان يختم وعظه بالدعاء للخليفة وأعوانه ، والدعاء على أعدائه والمشركين عامة .

وكان متولى القصص يقرأ القرآن في الجامع فى مصحف يسمى (مصحف أسماء) وكان موضعه تجاه المحراب الكبير ٠ ويقال ان هذا المصحف كان قد كتب لعبد العزيز بن مروان اثناء ولايته على مصر ، وقد انتهت ملكيته الى أسماء ابنة ابى بكر بن عبد العزيز فنسب اليها ، وبعد موت اسماء اشتراه اخوها الحكم بن عبد العزيز بن مروان من ميراثها بخمسمائة دينار فجعله فى جامع عمرو ، وكان الناس يتبركون به وقد اشار اليه المقريزى فى كتابه (الخطط) ٠

وقد ظل جامع عمرو يحظى بعناية الولاة العباسيين على الرغم من انشاء مسجد جامع آخر فى سنة ١٦٩هـ ٠

وقد شيد هذا الجامع الثانى على يد الفضل بن صالح بن على أثناء ولايته على مصر من قبل الخليفة المهدى فى مدينة العسكر التى أسسها صالح بن على وابوعون عبد الملك بن يزيد فى الموقع الذى نزلا فيه بعسكرهما فى شمال الفسطاط أثناء مطاردتهما لمروان بن محمد ٠ ولم يكتب لجامع العسكر البقاء اذ خرب بخراب العسكر ، ونقل الى ساحل مصر حيث صار يعرف بجامع ساحل الغلة ٠

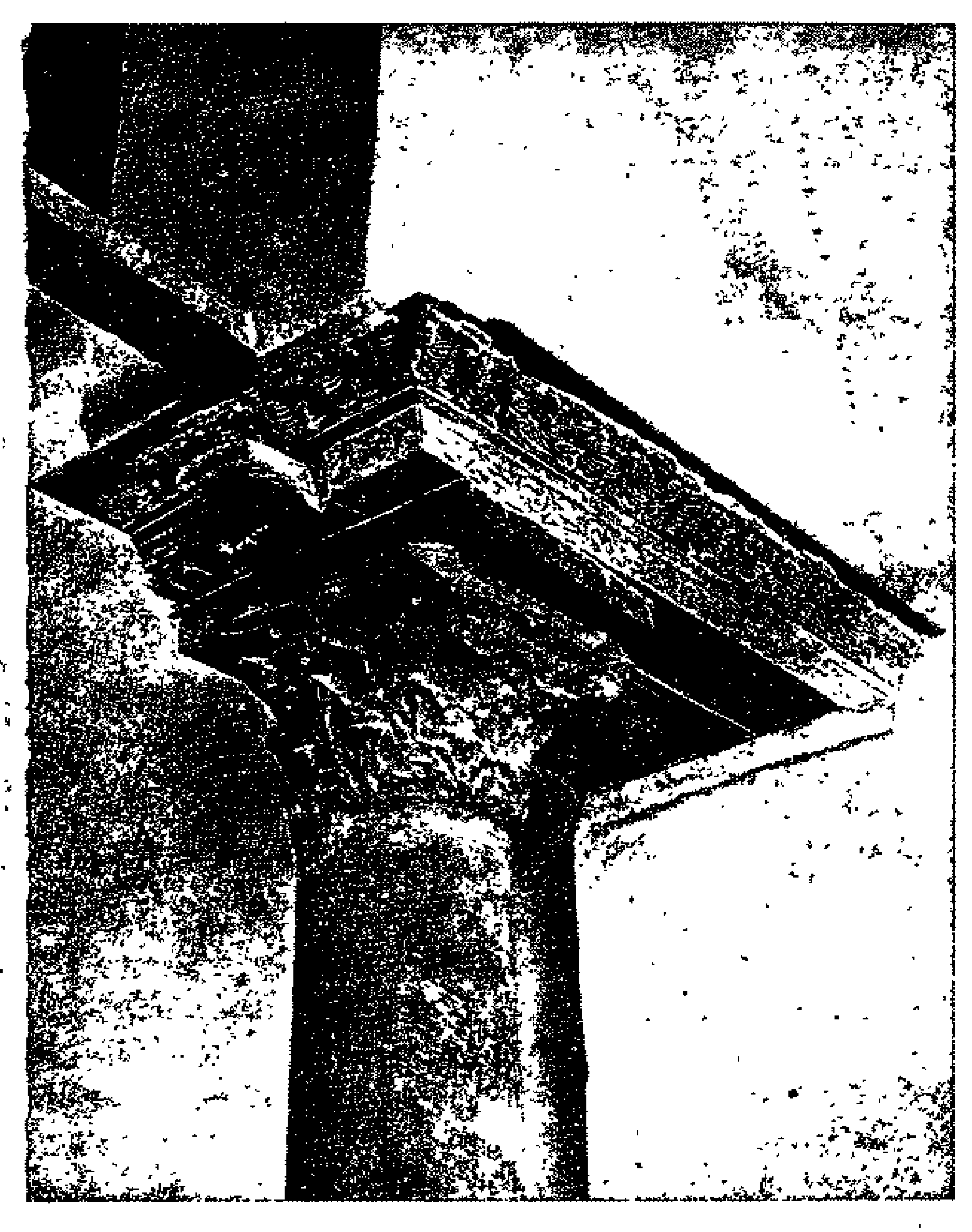
ومن الولاة العباسيين الذين عنوا بعمارة جامع عمرو الأمير موسى بن عيسى الهاشمى والى مصر من قبل الرشيد ، اذ زاد فى سنة ١٧٥ هـ رحبة فى مؤخر الجامع اى عند الجانب المواجه لجانب القبلة وقد أدت زيادة هذه الرحبة الى ان ضاق الطريق امام الجامع فأخذ الوالى الدار المواجهة للجامع ووسع بها الطريق ٠

وفى ذلك الوقت كانت شهرة جامع عمرو قد ذاعت باعتباره مكانا للدرس والتعليم ، وعندما قدم الامام الشافعى الى مصر فى حوالى سنة ٢٠٠ هـ ألقى فيه دروسه فى الفقه ٠ وقد عرف المكان الذى كان يلقى فيه الشافعى دروسه فى جامع عمرو باسم زاوية الامام الشافعى وقد صار يحرص على التدريس فيها بعد ذلك كبار الفقهاء والعلماء ، كما وقف عليها السلطان الملك العزيز عثمان بن صلاح الدين الايوبى ارضا بناحية سنديبس ٠

وليس من شك فى أن المكانة التى كانت لجامع عمرو فى قلوب المصريين واقبال الطلاب على تلقى العلم به كانت من الاسباب التى دفعت الولاة الى العناية به ، والحرص على عمارته ، والعمل على توسعته كلما ضاق بالمصلين أو الدارسين ٠

ولقد اجريت العمارة الاساسية فى جامع عمرو فى العصر العباسى فى سنة ٢١٢هـ (٨٢٧م) على يد عبد الله بن طاهر والى مصر من قبل الخليفة المأمون ، وقد اتم هذه العمارة عيسى بن يزيد الجلودى بعد سفر عبد الله بن طاهر الى بغداد فى نفس العام ٠

ومن الملاحظ أن جامع عمرو كان قبل عمارة عبد الله بن طاهر طويلا وضيقا أى أن عرضه كان صغيراً جدا بالنسبة لطوله ، ومن ثم كان من الطبيعى أن يوسع من العرض وقد اضاف عبد الله الى الجامع من جانبه الجنوبى



شكل ١٠٠ ــ تاج عمود بجامع عمرو بن العاص تعلوه وسادة خشبية مزخرفة برسوم نباتية محفورة يحتمل انها ترجع الى سنة ٢١٢ هـ / ٨٢٧ م

الغربى (الايمن) مساحة تعادل مساحته قبل العمارة ، وبذلك تضاعفت مساحة الجامع وحدث توازن بين طوله وعرضه ٠

وتعتبر عمارة عبد الله بن طاهر اهم العمائر التى اجريت بجامع عمرو سواء من الناحية الاثرية أو من الناحية المعمارية ٠ وبهذه العمارة استقرت حدود الجامع حتى الوقت الحاضر ، وصار الجامع على هيئة مربع منتظم طوله نحو ١٢٠ م مترا وعرضه نحو ١١٠ أمتار ، كما ظل الجامع محتفظا بتصميمه دون تغيير كبير حتى عصر المماليك ٠

وقد حاول كثير من العلماء تصور تصميم الجامع ومعالمه الاساسية بعد عمارة عبد الله بن طاهر وقدم بعضهم مشروعات لذلك على جانب كبير من الاهمية ، وربما كانت أقرب المشروعات الى الصحة تلك التى قدمها محمود أحمد وكريسويل وأحمد فكرى .

وقد اعتمد العلماء فى مشروعاتهم بصفة خاصة على أمور ثلاثة : أولها وصف المؤرخين للجامع ٠ ومن أهم المؤرخين الذين وصفوا جامع عمرو من الناحية المعمارية ابن دقماق والمقريزى ٠

كما اعتمد العلماء ايضا على الحفائر التى اجريت بالجامع فى العصر الحديث وقد كشفت هذه الحفائر عن معالم قديمة اهمها أساس بعض الجدران التى شيدت على يد قرة بن شريك فى سنة ٩٣ هـ ، وأساس الاروقة التى اضافها صالح بن على الى الجامع فى سنة ١٣٣هـ ، وكذلك أساس بعض صفوف الاعمدة التى اقامها عبد الله بن طاهر نفسه بالاضافة الى ابواب الجامع الخمسة فى الجدار الشمالى الشرقى (الايسر) وثلاثة من أبوابه الاربعة فى الجدار الجنوبى الغربى (الايمن) (شكل ١٠٢) .

وكذلك استرشد العلماء فى مشروعاتهم لتصور تصميم الجامع عقب عمارة عبد الله بن طاهر بمعالم الجامع الحالية التى يرجح ان اقدمها يرجع الى عهد عبد الله بن طاهر نفسه وأيضا بحدوده الحالية التى سبق ان ذكرنا انها هى نفس الحدود التى كان عليها الجامع بعد زيادة عبد الله بن طاهر ٠

وقد اتضح من البحوث الدقيقة ان الجامع كان مشيدا بالاجر أو الطوب وانه كان يشتمل على ثلاثة عشر بابا : منها خمسة فى الجدار الشمالى الشرقى (الايسر) واربعة فى الجدار الجنوبى الغربى (الايمن) ، وثلاثة فى الواجهة الرئيسية الشمالية الغربية ، وباب الخطيب فى جدار القبلة ٠

وكان الجامع يتالف من صحن تحف به اروقة اربعة تشتمل على صفوف من العقود ترتكز على اعمدة وتمتد موازية لجدار القبلة • وكان كل من رواق القبلة والرواق المواجه له يشتمل على سبعة صفوف من الاعمدة يحتوى كل منها على عشرين عمودا اما الرواقان الجانبيان فكانت صفوف أعمدتهما يشتمل كل منها على أربعة أعمدة •

وكان صحن الجامع يحف به اربع بوائك أو صفوف من العقود ترتكز على أعمدة وكانت كل من بائكة رواق القبلة والبائكة المواجهة لها تشتمل على أثنى عشر عقدا فى حين كانت كل من البائكتين الجانبيتين تشتمل على ثمانية عقود.

وكان بجدار القبلة ثلاثة محاريب ، احدها فى منتصف الجدار وهو المحراب الكبير وكان من عمل عبد الله بن طاهر وقد ذكر البعض أن هذا المحراب والمنبر بجواره قد اقيما مكان فسطاط عمرو بن العاص نفسه •

اما المحراب الثانى فكان الى يمين المحراب الاوسط وكان هو الاخر من عمل عبد الله بن طاهر •

أما المحراب الثالث فكان الى يسار المحراب الاوسط وكان يرجع الى عهد قرة بن شريك ، وكان قرة قد بناه فى الحائط الجديد الذى شيده بعد توسعة الجامع من ناحية القبلة فى سنة ٩٣هـ وكان كما ذكرنا قد روعى ان يكون هذا المحراب الجديد فى سمت المحراب الأصلى الذى وضعه عمرو بن العاص ولذلك كان هذا المحراب يسمى (محراب عمرو) • ومن المحتمل ان هذه المحاريب الثلاثة كانت فى مواجهة الابواب الثلاثة فى الواجهة الرئيسية المقابلة لجدار القبلة •

ومن المرجح ايضا انه كان فى كل ركن من اركان الجامع الاربعة مئذنة •

وتضمنت عمارة عبد الله بن طاهر كذلك اقامة لوح اخضر فى رواق القبلة وكان يقال ان الدعاء قبله مستجاب . وقد حدث ان احترق الجامع فاحترق هذا اللوح الأخضر فنصب أحمد بن محمد العجيفى لوحا آخر • وفى سنة ٨٠٤هـ (١٤٠١م) ازيل هذا اللوح وجدد لوح آخر بدله ونصب كما كان وقد شاهد المقريزى هذا اللوح الاخضر •

هذا ونستطيع فى ضوء عمارة عبد الله بن طاهر أن نستنتج بعض الحقائق،

فنظرا الى أن عبد الله بن طاهر قد أضاف الى الجامع فى يمينه مساحة تدر مساحته فانه يستنتج ان الجامع الذى اسسه عمرو نفسه تقع رقعته فى النصف الايسر من الجامع الحالى •

كما يستنتج أيضا ان النصف الايمن من جامع عمرو الحالى احدث عهدا من النصف الايسر وأن أى بقايا اثرية فى النصف الايمن لا يمكن ان ترجع الى ما قبل عمارة عبد الله بن طاهر فى سنة ٢١٢هـ ٠

وعلى الرغم من ان عمارة عبد الله بن طاهر قد أتلفها حريق فى سنة ٢٧٥هـ (٨٨٨م) مما أدى الى ضياع معالمها فانه من المعتقد أنه لا يزال بجامع عمرو حتى الان آثار تخلفت من هذه العمارة ٠

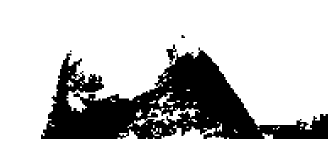
ومن هذه الاثار التى تنسب الى عبد الله بن طاهر بعض شبابيك قديمة بالجدار القبلى وبالجدار الجنوبى الغربى (الايمن) وبفضل هذه الشبابيك صار فى الامكان تصور تصميم شبابيك جامع عمرو فى عهد عبد الله بن طاهر وطريقة بنائها .

ويرى المرحوم محمود أحمد ان الشباك (كان يتكون من فتحة مستطيلة يعلوها عقد قريب من نصف دائرة سعته اصغر من سعة الفتحة ومتكىء بطرفيه على طبلية (أو وسادة) من الخشب محمولة على عمودين قائمين عند منتصف سمك الشباك وحاملين أيضا لطبلية اخرى من الخشب ممتدة بقدر سعة العقد وقاسمة الشباك الجصى المركب بوسط السمك الى قسمين أحدهما أسفلها بارتفاع الفتحة المستطيلة والاخر أعلاها ومحمل عليها ومغط للعقد وكان كل شباك تكتنفه طاقتان مسدودتان) .

ومن الملاحظ ان هذا النظام استعمل فيما بعد مع بعض الاختلاف فى شبابيك جامع ابن طولون وكذلك فى الشبابيك الباقية التى كشف عنها فى الجامع الازهر ٠

كما لاحظ الدكتور فريد شافعى آنه قد أستعمل نوع من العقود المدببة بقيت نماذج منه فوق الشبابيك الصغيرة فى جدار القبلة ، وحول الطواقى الزخرفية للحنيات فى اعلى الجدار الايمن (الجنوبى الغربى) عند الطرف الغربى ،ويرى الدكتور فريد شافعى أنه من المحتمل أن تكون هذه العقود من النوع المدبب ذى المركزين وانها بذلك تمثل أقدم أمثلة العقد المدبب فى العمارة الاسلامية فى مصر ٠

وينسب الى عهد عبد الله بن طاهر طريقة بناء العقود (بجنزير) اى حلقة من صنجات من قوالب الاجر تتجه بطولها نحو مركز قوس العقد اى (جنزير من طوب على سيفه ويعلوه آخر من طوب على بطنه) وقد استعملت هذه الطريقة من قبل فى بناء عقود قصر المشتى وقصر الطوبة فى صحراء الشام اللذين يرجعان الى العصر الاموى ٠ كما استعملت ايضا فيما بعد فى عمائر سامرا وفى جامع سامرا الكبير ٠



ومن الاثار التى بقيت فى الجامع الحالي وتنسب الى عهد عبد الله بن طاهر بعض وسائد خشبية أو (طبالى) تعلو تيجان أعمدة فى الركن الايمن من رواق القبلة ، وفى بعض الشبابيك القديمة فى الجدارين الجنوبى الغربى والشمالى الغربى ، ويزين هذه الوسائد الخشبية زخارف محفورة تتألف بصفة اساسية من شريط من لفائف متجاورة من العروق النباتية يخرج منها وحدتان من ورقة العنب الخماسية ومن زخرفة نباتية أخرى محورة تتألف من ثلاثة أو أربعة من الوريقات النباتية التى تنتهى كل منها بثلاث شعب . وتملأ هاتان الوحدتان بالتبادل اللفائف المتجاورة . ومما يسترعى الانتباه أن هذه الزخارف قريبة الشبه من زخارف الفسيفساء بقبة الصخرة وبعض الزخارف الجدارية بالمسجد الاقصى فى القدس (شكل ١٠٠) .

وليس من شك فى ان اتساع جامع عمرو بعد عمارة عبد الله بن طاهر قد ادى الى اقبال طلاب العلم اليه والى زيادة حلقات الدروس فيه . وقد بلغت حلقات الدروس فى سنة ٣٢٦ هـ (٩٣٧ م) ثلاثا وثلاثين حلقة منها خمس عشرة حلقة للشافعية وخمس عشرة حلقة للمالكية وثلاث حلقات للحنفية .

واخذت الحلقات فى الازدياد بعد ذلك حتى بلغت فى النصف الثانى من القرن الرابع الهجرى (١٠ م) مائة وعشر حلقات .

ولم يتم بالجامع منذ سنة ٢١٢ هـ حتى دخول الفاطميين مصر فى سنة ٣٥٨ هـ (٩٦٩ م) اية عمائر مهمة تغير من معالمه تغييرا جوهريا .

ومع ذلك فقد الحقت به في تلك الفترة زيادتان خارجه : اضيفت أولاهما في سنة ٢٣٧ هـ على يد الحارث بن مسكين عند توليه القضاء من قبل المتوكل على الله : اذ أمر ببناء رحبة الى جانب جدار الجامع الايمن (أو الجنوبى الغربى) ليتسع بها الناس ، وقد صار الناس يتبايعون فيها يوم الجمعة . وقد اضيف الى هذه الرحبة في سنة ٣٥٧ هـ رواق مقداره تسع اذرع او حوالى ستة أمتار ونصف وقد بدأ بناء هذا الرواق على يد ابى بكر محمد بن عبد الله الخازن ، وتم فى شهر رمضان سنة ٣٥٨ هـ على يد ابنه على ابن محمد ، وزود هذا الرواق بمحراب وشباكين .

اما الزيادة الثانية التى اضيفت الى الجامع فقد تمت على يد ابى ايوب احمد بن محمد بن شجاع احد عمال الخراج فى عهد احمد بن طولون . وكانت هذه الزيادة أمام واجهة الجامع الرئيسية ، وصارت تعرف برحبة ابى ايوب ، وكان فى غربيها محراب ينسب الى ابى ايوب ايضا .

وعلى الرغم من ان احمد بن طولون انتهى فى سنة ٢٦٥ هـ (٨٧٨ م) من تشييد جامعه الضخم الذى لا يزال باقيا بمعظم معالمه الاصلية حتى اليوم فقد احتفظ جامع عمرو بمكانته باعتباره الجامع العتيق ، واول جامع بنى فى مصر وذكر فيه اسم الله تعالى ، كما ظل الجامع الاساسى الذى تقام فيه الصلوات · وتعقد فيه الجمع والجماعات ، ويقصده المسلمون من سائر انحاء مصر للصلاة فيه ، ويحرص القادمون الى مصر على زيارته لمشاهدته والتبرك به ·

وقد حدث فى عهد ابن طولون ان سطا احد اللصوص على بيت المال فى جامع عمرو وسرق منه بعض الدنانير ثم قبض عليه ابن طولون · وكان بيت المال هذا قد بناه بالجامع اسامة بن زيد التنوخى متولى الخراج بمصر فى سنة ٩٧ هـ ليحفظ به مال الدولة ، او ليودع به اموال اليتامى ·

وقد حاول البعض نهبه فى سنة ١٤٥ هـ اثناء ولاية يزيد بن حاتم المهلبى غير انهم تضاربوا عليه بسيوفهم فلم يحصلوا منه على شيء كثير ثم انتهى امرهم بعد أن أنفذ اليهم الوالى من تصدى لهم ·

وقد شاهد بيت المال بجامع عمرو الرحالة ابن رستة الذى زاره فى القرن الثالث الهجرى ووصفه فى كتابه « الاعلاق النفيسة » بانه يقع امام المنبر ، وانه على هيئة حجرة فوقها قبة وترتكز على أعمدة من حجارة ، وكان منفصلا عن سطوح المسجد ولا يمكن الوصول اليه الا عن طريق قنطرة من الخشب كانت تجر بالحبال حتى يستقر طرفها على سطح المسجد ، وكان له باب من حديد باقفال · وواضح من وصف ابن رستة ان بيت المال كان فى رواق القبلة ، غير انه يبدو انه لم يات القرن الخامس الهجرى حتى كان بيت المال قد نقل الى الرواق المواجه لرواق القبلة .

وفى عهد خمارويه بن احمد بن طولون اجتاح جامع عمرو حريق فى سنة ٢٧٥ هـ (٨٨٨ م) دمر معظم عمارة عبد الله بن طاهر والرواق الذى عليه اللوح الاخضر ، فامر خمارويه بعمارة الجامع وترميمه واعادته الى ما كان عليه · وقد تكلفت هذه العمارة ٦٤٠٠ دينار ، وتم فيها تزويق اكثر اعمدة الجامع ، ووضع لوح اخضر بدل اللوح الذى كان قد دمره الحريق ·

وظل جامع عمرو ايضا موضع عناية الاخشيديين : ففى عهد الاخشيد ذهبت اكثر عمده فى سنة ٣٢٤ هـ ، ولم يكن بالمسجد قبل ذلك عمد مذهبة غير اربعة عمد حول قبلة المسجد كان قرة بن شريك قد ذهب رؤوسها .

وفى سنة ٣٣٦ هـ بنى فيه غرفة فى السطح ليؤذن فيها المؤذنون وذلك على يد ابى حفص العباسى وكان قد ولى قضاء مصر . واضيف الى رحبة الحارث رواق فى سنة ٣٥٧ هـ كما سبقت الاشارة الى ذلك .

فى العصر الفاطمى

لم يفقد جامع عمرو مكانته بعد دخول الفاطميين مصر فى سنة ٣٥٨ هـ (٩٦٩ م) . حقــا أن الفاطميين اسســوا عاصمة جديدة فى شــمال شرق الفسطاط هى القاهرة التى اتخذوها مركزا لاقامة الخليفة وحاشيته ومقرا لحكومته ، وبنوا فيها مسجدا جديدا هو الجامع الازهر الذى اعتبروه منذ البداية اشبه بالجامع الرسمى لهم .

ولكن مع ذلك ظل جامع عمرو هو المسجد الجامع للفسطاط او لمصر كما كانت الفسطاط تسمى ، ولا سيما اذا تذكرنا انه كانت قد خربت على يد العباسيين مدينة القطائع التى بناها احمد بن طولون مما ادى الى اهمال جامع ابن طولون كما كان الولاة العباسيون قد رجعوا الى الاقامة بالفسطاط بعد القضاء على الطولونيين .

وقد ظلت مدينة الفسطاط فى العصر الفاطمى المدينة الرئيسية من حيث العمل وسكنى الشعب ومن ثم ظل جامع عمرو محط العناية والرعاية من الحكومة الفاطمية ومن الشعب على السواء .

وقد وصف الجامع فى بداية العصر الفاطمى الرحالة ابو عبد الله محمد بن احمد المقدسى البشارى صاحب كتاب « احسن التقاسيم فىمعرفة الاقاليم » الذى زاره قبل سنة ٣٧٥ هـ (٩٨٥ م) وقد ذكر المقدسى ان جامع عمرو كان يسمى السفلانى تمييزا له عن جامع ابن طولون الذى بنى على تل مرتفع ، كما ذكر انه جامع فخم حسن البناء فى حيطانه شىء من الفسيفساء ، وتعتمد اسقفه على اعمدة رخام ، وبه منبر حسن البناء ، وانه اعمر موضع بمصر ، والازدحام فيه كثير . وذكر أن الاسواق تحيط به الا ان بينه وبينها دار الشط وخزائن وميضاة .

وقد حرص الفاطميون على عمارة جامع عمرو وتجميله وتزويده بالاثاث الفخم حتى بلغ أوج ازدهاره فى عهدهم .

ففى سنة ٣٧٨ هـ فى خلافة العزيز بالله ثانى الخلفاء الفاطميين بمصر شيدت فوارة تحت قبة بيت المال ، كما اضيفت مسافف خشب حولها ، ونصب فى الفوارة حباب الرخام للماء (أى ازيار) . ويقال ان هذه الفوارة كانت اول فوارة تبنى فى جامع عمرو .

غير ان اهم اعمال التعمير التى اجريت بجامع عمرو فى العصر الفاطمى تمت فى عهد الحاكم بامر الله ، وقد شملت هذه عمل عمائر وتاثيث وتجميل .

فمن حيث العمارة والتجميل اجرى بالمسجد فى سنة ٣٨٧ هـ بعض ترميمات على يد برجوان الخادم .وكان من ضمن هذه الترميمات تجديد بياض المسجد، وقلع جزء كبير من الفسيفساء بأروقة المسجد ، وتبييض مواضعه .

وفى سنة ٤٠٦ هـ امر الحاكم بعمل رواقين فى صحن المسجد . وقد اقيم هذان الرواقان على عمد من حجر بدلا من عمد من خشب كان قد نصبها ابو ايوب احمد بن شجاع فى سنة ٢٥٧ هـ بناء على امر احمد بن طولون وجعل عليها ستائر لتقى الناس من حرارة الشمس . ويقال ان الحاكم اراد ان تدهن هذه العمد الخشب بدهان احمر واخضر فلم يثبت عليها الدهان ، فامر بقلعها وجعلها بين الرواقين . وقد ذكر ابن دقماق انه باضافة هذين الرواقين كملت عدة أروقة الجامع فصارت سبعة فى مقدمه ، وسبعة فى مؤخره ، وخمسة فى شرقيه وخمسة فى غربيه ، وبذلك اتخذ الجامع التصميم الذى يمثل فى نظر العلماء المحدثين اكمل مراحله .

والى جانب عمارة الجامع اهتم الحاكم بالتأثيث : ففى سنة ٤٠٣ هـ امر بأن ينزل اليه من القصر بالف ومائتين وثمانية وتسعين مصحفا ما بين ختمات وربعات منها ما هو مكتوب بالذهب ، وقد مكن الناس من القراءة فيها .

كما امر الحاكم بصنع تنور ضخم لانارة الجامع ، وقد تم صنع التنور وكان فيه مائة الف درهم فضة . وكان هذا التنور من الضخامة بحيث تعذر ادخاله من باب الجامع الا بعد قلع عتبتى الباب . وقد علق التنور فى الجامع فى احتفال كبير حضره جمع غفير من الناس .

وفى سنة ٤٠٥ هـ امر الحاكم بتزويد جامع عمرو بمنبر كبير . ومما تجدر الاشارة اليه أن جامع عمرو ظل محتفظا بالمنبر الخشب الذى كان قد نصبه قرة ابن شريك به فى سنة ٩٤ هـ والذى كان يعتبر اقدم منبر فى الاسلام بعد منبر النبى صلى الله عليه وسلم وبقى هذا المنبر بالجامع حتى قدوم الفاطميين الى مصر . ثم قام يعقوب بن كلس فى عهد الخليفة العزيز فى سنة ٣٧٩ هـ بقلع منبر قرة وكسره ، وجعل مكانه منبرا مذهبا . وقد قام الحاكم بنقل هذا المنبر المذهب الى جامع عمرو بالاسكندرية ، وجعل مكانه المنبر الكبير الذى سبقت الاشارة اليه ولم يلبث أن وجد هذا المنبر ملطخا ببعض القاذورات فوكل به من يحفظه ، ثم عمل له غشاء من ادم مذهب . وقد غير الحاكم خطيب الجامع اذ صرف بنى عبد السميع عن الخطابة بعد قيامهم بها نحو ستين سنة وأسند الخطابة بالجامع الى جعفر بن الحسن بن خداع الحسينى الذى خطب على المنبر وهو مغشى .

وقد بدأت فى جامع عمرو فى عهد الخليفة المستنصر سلسلة من اعمال التعمير والتجميل . ففى سنة ٤٣٨ هـ عملت منطقة فضة فى صدر المحراب

الكبير اثبت عليها اسم الخليفة ، وجعل لعمودى المحراب اطواق فضة . وقد بقيت هذه الفضة بالجامع الى ان نزعت فى عهد صلاح الدين ضمن ما نزع من مناطق الفضة من جوامع القاهرة .

وفى سنة ٤٤١ هـ تم تذهيب الجدار القبلى ، وفى سنة ٤٤٢ اجريت بعض اعمال العمارة والتجميل منها تعمير غرفة المؤذنين بالسطح واقامة مطلع للسطح من الخزانة المستجدة فى ظهر المحراب الكبير . وقد كشف حديثا عن باب على يمين المحراب الاوســـط يرجح انه كان باب الخزانة المستجدة .

هذا ولقد زار ناصرى خسرو الرحالة الفارسى جامع عمرو فى حوالى ذلك الوقت وبالغ فى الاشادة به وبفخامته . وقد وصف ناصرى خسرو الجامع بانه قائم على اربعمائة عمود من الرخام ، وان الجدار الذى عليه المحراب مغطى كله بالواح الرخام الابيض التى نقش عليها آيات من القرآن الكريم بخط جميل . وذكر ان المسجد كانت تحيط به الاسواق من جهاته الاربع وكانت ابوابه تفتح عليها وقال انه كان يوقد فيه فى ليالى المواسم اكثر من سبعمائة قنديل ، كما ذكر ان المسجد كان يفرش بعشر طبقات من الحصير الملون بعضها فوق بعض ، ولا يقل من فيه فى اى وقت عن خمسة الاف من طلاب العلم والغرباء والكتاب الذين يحررون الصكوك .

وفى عهد المستنصر زود جامع عمرو ببعض قطع من الاثاث تعتبر ظاهرة مهمة فى آثاث الجوامع : ذلك انه فى شهر ربيع الاخر من سنة ٤٤٢ هـ عملت لموقف الامام فى زمن الصيف مقصـــورة من خشب ومحراب ســـاج منقوش بعمود صندل وكانت هذه المقصورة تقلع فى الشتاء اذا صلى الامام فى المقصورة الكبيرة . ويذكرنا هذا الاثاث الخشبى بالمحاريب الخشبية التى يمكن نقلها والتى اقتصر ظهورها على العصر الفاطمى ، وقد وصلنا منها ثلاثة محفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة .

هذا وقد تم فى عهد المستنصر ايضا تزويد جامع عمرو بمئذنة فى سنة ٤٤٥ هـ على يد القاضى ابى عبد الله احمد ابى زكريا . وقد شيدت هذه المئذنة وسط الجدار القبلى . كما شيدت بالجامع مئذنتان اخريان فى سنة ٥١٥ هـ (١١٢١ م) فى عهد الافضل شاهنشاه بن بدر الجمالى احداهما صارت تعرف باسم المئذنة الكبيرة ، وكانت فى الطرف الايسر من جدار القبلة حيث يوجد الان الضريح الذى يطلق عليه اسم ضريح عبد الله بن عمرو ، والثانية المئذنة السعيدية وكانت وسط الواجهة البحرية ، وربما كانت فى الموقع الذى تشغله الان المئذنة القائمة فوق باب الجامع او ربما كانت فوق الباب الثانى الاوسط بنفس الواجهة .

وقد ارتبط بجامع عمرو فى عصر العباسيين وعصر الفاطميين بعض أمور وعادات صارت من التقاليد المرعية من ذلك انه اشتهر به بعض اماكن صار يتبرك بها الناس وصار يستحب الصلاة والدعاء عندها مثل بعض ابوابه ، ومحراب صغير كان فى جدار الجامع الغربى ، وخرزة البئر واللوح الاخضر ، وسطح الجامع وزاوية كانت تسمى زاوية فاطمة نسبة الى فتاة اسمها فاطمة ابنة عفان كان أبوها قد أوصى بأن تترك فى الجامع فتركت فى هذا المكان فعرف بها ٠

وكان من العادات المتبعة الا يغلق الجامعفيما بين الصلوات وقد حدث أن امر احـــد الولاة فى سنة ٢٩٤ هـ باغلاق المسجد وعدم فتحه الا فى أوقات الصلوات ، وقد نفذ هذا الامر عدة أيام فضج اهل المسجد ففتح لهم .

ولم تكن صلاة العيد تقام بجامع عمرو فى القرون الثلاثة الاولى ، ولكن فى بداية القرن الرابع الهجرى بدأت به صلاة الفطر ويقال ان ذلك كان فى سنة ٣٠٦ هـ او ٣٠٨ هـ وذلك حين صلى فيه رجل يعرف بابن ابى شيخة ٠

وقد بدأ فى عصر الفاطميين تقليد ظل مرتبطا بجامع عمرو فترة طويلة وهو : اقامة صلاة آخر جمعة فى رمضان به ، وكانت عادة الخليفة ان يصلى الجمعة الثانية فى جامع الحاكم ، والثالثة فى الجامع الأزهر ، والأخيرة فى جامع عمرو ، وكان الخليفة يذهب الى الجامع فى موكب فخم . وقد بطلت هذه العادة بعد الدولة الفاطمية ثم بعثت من جديد فى عهد مراد بعد أصلاح الجامع فى سنة ١٢١٢ هـ (١٧٩٧ م) ٠

فى عصر الأيوبيين والمماليك :

على الرغم من ان عصر الفاطميين كان عصر الازدهار بالنسبة لجامع عمرو بن العاص فقد حدث فى نهايته ان تخرب هذا الجامع نتيجة بعض الاعمال السياسية والحربية ذلك انه فى سنة ٥٦٤ هـ طمع عمورى ملك بيت المقدس فى مصر فدخلها على راس جيشه من الصليبيين ، واخذ يتقدم فيها حتى وصل فعلا بركة الحبش فى جنوب الفسطاط حيث أخذ يستعد لاحتلال المدينة .

ولكى يحول شاور وزير العاضد آخر الخلفاء الفاطميين دون الصليبيين ودخول الفسطاط أمر باحراقها فاشتعلت فيها النيران مما اضطر عمورى الى التحول عن الفسطاط ومحاولة دخول القاهرة التى قاتل أهلها دونها بصبر وشجاعة ٠

ولم يلبث عمورى أن تراجع عن القاهرة بل وخرج من مصر كلها عندما بلغه نبأ تحرش السلطان نور الدين صاحب دمشق وحلب بدولته فى الشام ، وكذلك

قدوم اسد الدين شيركوه الى مصر على رأس جيش من قبل نور الدين • وهكذا نجت مصر من الصليبيين •

غير أن حريق الفسطاط كان من الشدة بحيث ادى الى خرابهـا وتدمير دورها • ويحكى المقريزى فى خططه قصة هذا الحريق واثره فيقول : فخرج اليها فى اليوم التاسع من صفر من السنة المذكورة عشرون الف قارورة نفط وعشرة آلاف مشعل مضرمة بالنيران وفرقت فيها •• واستمرت النار فى مصر أربعة وخمسين يوما والنهابة تهدم ما بها من المبانى ونحفر لاخذ الخبايا .

ومن الواضح ان هذا الحريق المدمر قد ادى الى تشعث جامع عمرو الذى ظل على حاله الخربة حتى انتهاء الدولة الفاطمية وانتقال السلطة الى صلاح الدين الايوبى فامر بعمارته وتجديده فى سنة ٥٦٨ هـ •

وقد اشتملت عمارة صلاح الدين للجامع على اعادة بناء ايوان القبلة بما فى ذلك المحراب الكبير الذى كسى بالرخام ونقش عليه اسم صلاح الدين •

ويتضح من وصف المقريزى لعمارة صلاح الدين ان جامع عمرو كان يشتمل فى ذلك الوقت على غرف فوق سطحه يسكنها البعض : اذ يذكر انه « جعل فى سقاية قاعة الخطابة قصبة الى السطح يرتفق بها أهل السطح .. وهو فى كتف دار عمرو الصغرى البحرى مما يلى الغربى قصبة اخرى الى محاذاة السطح وجعل لها ممشاة من السطح اليها يرتفق بها أهل السطح » . وقد ازيلت هذه الغرف بعد ذلك فى عهد الظاهر بيبرس •

ويبدو أن جامع عمرو لم يحظ بعناية كبيرة فى عصر الأيوبيين كما يستشف مما ذكره ابن سعيد المغربى الذى زاره فى اواخر العصر الايوبى : اذ يقرر انه وجده جامعا قديم البناء غير مزخرف يتخذه اهل الفسطاط مكانا للنزهة فيجلسون فى أرجائه ويتناولون طعامهم ، والصبية يطوفون عليهم بأوانى الماء، والصبيان يلعبون فى صحنه ، والبياعون يبيعون فيه أصناف المكسرات والكعك وما أشبه ذلك ، والاهالى يعبرون فيه بأوطئة أقدامهم من باب الى باب ليقرب عليهم الطريق •

غير أن ابن سعيد يضيف الى ذلك انه كان عامرا بالمصلين وبحلق المتصدرين لاقراء القرآن وتدريس الفقه والنحو ، وانه وجد فيه من الرونق وحسن القبول وانبساط النفس ما لم يجده فى جامع اشبيليه بالاندلس مع زخرفته والبستان الذى فى صحنه،ثم يقول« ولقد تأملت ماوجدته فيه من الارتياح والانس دون منظر يوجب ذلك فعلمت انه سر مودع من وقوف الصحابة رضوان الله عليهم فى ساحته عند بنائه » •

والحق ان جامع عمرو لا يزال حتى اليوم يختص بهذه الميزة : اذ يشعر زائره براحة نفسية كبيرة رغم قدم بنيانه ، وتهدم كثير من أجزائه .

على أن جامع عمرو قد حظى فى عصر المماليك ببعض عمـــائر اجريت فيه بقصد الترميم والتجميل والصيانة ٠

وقد اجريت اولى هذه العمائر فىعهد عز الدين ايبكاول السلاطين المماليك : اذ أزال شعث الجامع ، وجدد بياضه ، وجلى عمده وأصلح رخامه حتى صار الجامع كله مفروشا بالرخام حتى ما تحت الحصر ٠

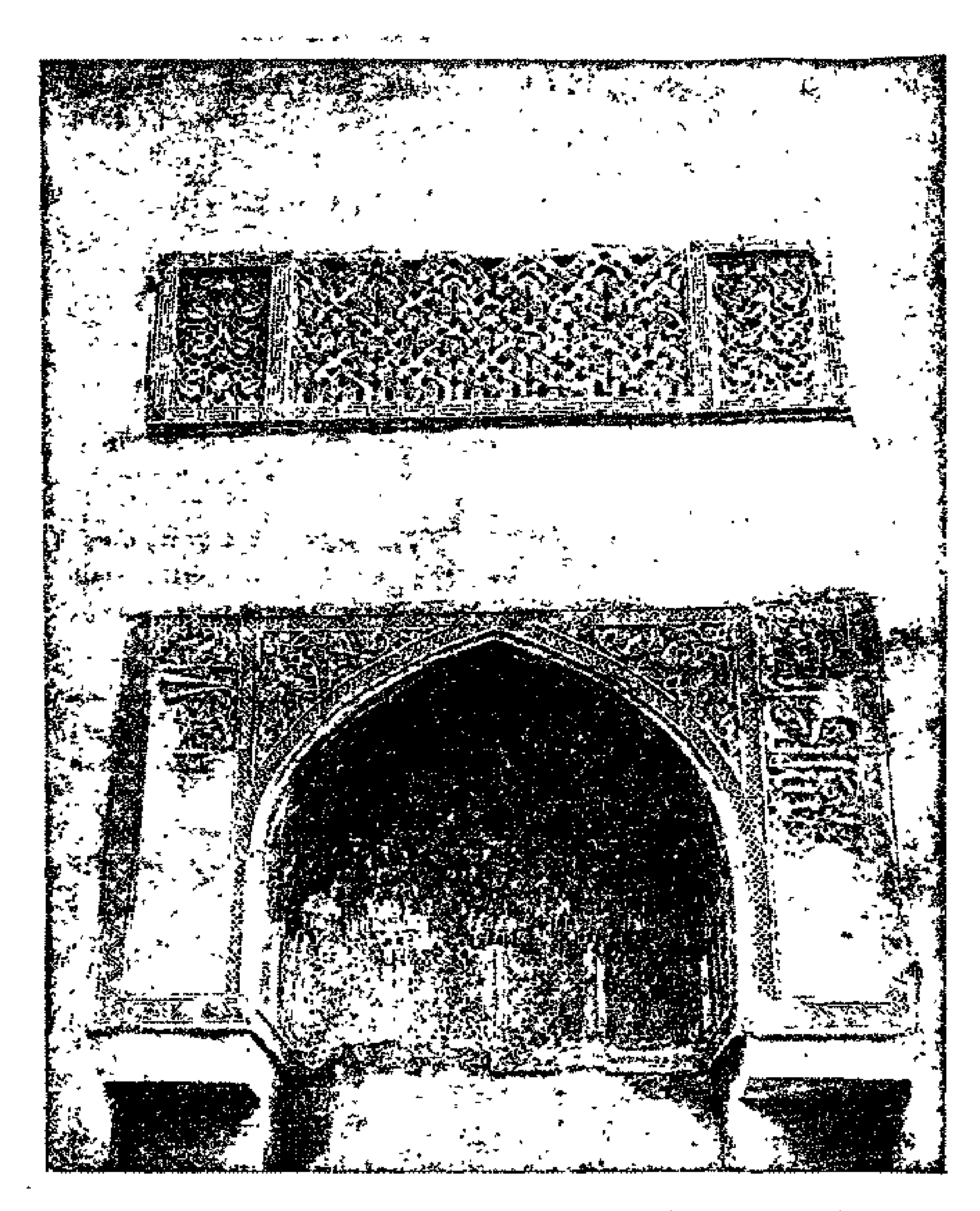
كما اجرى بالجامع فى عهد السلطان الظاهر بيبرس عمارة كبيرة انتهت فى سنة ٦٦٦ هـ ٠ وتم فى هذه العمارة هدم واجهة ايوان القبلة واعادة بنائها بعمد وعقود جديدة ، واقامة لوح أخضر جديد كتب عليه اسم السلطان بيبرس ٠ وتم فى هذه العمارة أيضا زيادة أربعة عمد قرنت بأربعة عمد تحت اللوح الاخضر والصف الثانى منه ٠

وتضمنت هذه العمائر ايضا اعادة بناء مؤخر الجامع وسوره البحرى ، وازالة الغرف التى كانت قد استحدثت فوق سطح الجامع التى سبقت الاشارة اليها وذلك فيما عدا غرفة المؤذنين القديمة وثلاث خزائن لرؤساء المؤذنين ٠

وحرصا على جدران الجامع ورغبة فى تقويتها ابطل جريان الماء من النيل الى فوارة الفسقية ، وعمرت دعائم بالزيادة البحرية لشد جدار الجامع البحرى وزيد فى عمد الزيادة ماقوى به الدعائم المذكورة ، وسد شباكان كانا فى الجدار ليتقوى بذلك ٠

وفى عهد المنصور قلاوون كان الجامع قد ساء حاله فكلف السلطان الامير عز الدين الافرم احد رجال الدولة بعمارته فاجرى بالجامع بعض اعمال طفيفة لم تنل القبول لدى الناس ٠ من ذلك مثلا انه جرد نصف العمد التى بالجامع فصار العمود نصفه الاسفل ابيض وباقيه أسمر فصار الناس يقولون من باب السخرية انه « البس المواميد كالشيخ العريان » وكان الشيخ العريان أحد المتصوفين المشهورين فى هذا الوقت وكان يستر نصفه الاسفل بمئزر أبيض ويبقى أعلاه عريان ٠

وربما كانت أهم العمائر التى اجريت بالجامع من وجهة النظر الاثرية والفنية تلك التى تمت فى عهد السلطان الناصر محمد بن قلاوون على يد الامير سلار نائب السلطنة ٠ وقد اجريت هذه العمارة على اثر زلزال حدث فى سنة ٧٠٢ هـ وادى الى تشعث الجامع ٠



شكل ١٠١ ــ محراب سلار بجامع عمرو بن العاص ــ ٧٠٣ / ١٣٠٣ م

وعلى الرغم من أن هذه العمارة لم تتم على نحو كامل ، واقتصرت على اعادة بناء جزء من جدار الجامع البحرى او واجهة الجامع وعلى تجديد الزيادة البحرية امامه ، وعلى بعض اعمال التجميل والترميم الاخرى فان اهمية هذه العمارة ترجع الى انه قد بقى منها حتى اليوم محراب جصى لا يزال يشاهد فى واجهة الجامع الرئيسية من الخارج بالاضافة الى بعض الشبابيك الجصية فى نفس الجدار (شكل ١٠١) .

ولا يزال هذا المحراب الجصى يشتمل على بقايا زخارف بارزة من اللفائف والتوريقات النباتية الجميلة التى اصطلح علماء الاثار على تسميتها باسم « الارابسك » وتمثل هذه الزخارف المستوى الرفيع الذى تطور اليه هذا النوع من الزخرفة الاسلامية فى عصر المماليك ٠

اما باقى العمائر التى تمت فى عصر دولة المماليك البحرية فتكاد تكون فقط فى خارجه أو زياداته ٠

هذا وقد اشير الى جامع عمرو فى رحلة البلوى لخالد بن عيسى بن احمد بن ابراهيم المغربى التى بداها فى سنة ٧٣٦ هـ واتمها سنة ٧٤٠ هـ وقد جاء فيها انه زار مصر وكان يتردد الى المسجد العتيق الحافل الذى بناه عمرو بن العاص وينسب اليه فكان يرى جامعا منيرا ومسجدا له صحن فسيح واسوار حافلة ومقاصير من العود عجيبة وتواريخ مكتوبة بالخط الحافل المذهب كثيرة ، وقد اشار الى كتابة اثرية منها تشتمل على نص تجديد باسم السلطان صلاح الدين يوسف بن ايوب ٠

كما جاء وصف الجامع فى ذلك الوقت تقريبا بطريقة مفصلة فيما كتبه ابن المتوج المتوفى سنة ٧٣٠ هـ ٠ ويتضح من هذا الوصف ان جامع عمرو قد ظل محتفظا فى عصر المماليك بتصميمه ومعظم معالمه التى كان عليها فى العصر الفاطمى وكذلك بحدوده التى صار عليها فى عهد عبد الله بن طاهر فى سنة ٢١٢ هـ والتى بقى عليها الى الان ، وقد نقل المقريزى وصف ابن المتوج فى كتابه الخطط (الجزء الثانى صفحة ٢٥٣ ـ ٢٥٦) ٠

وقد اعتمد على هذا الوصف ابن دقماق المتوفى سنة ٨٠٨ هـ فيما تركه لنا من معلومات وافية عن الجامع استعان بها العلماء المحدثون فى محاولتهم تصور ماكان عليه الجامع فى اواخر القرن الثامن الهجرى وعلى رأسهم كوريت ومحمود احمد وكريسويل واحمد فكرى ٠ ويتضح من هذه المعلومات أن جامع عمرو لم يكن فى ذلك الوقت يختلف عنه فى عصر ابن المتوج ٠

ويعتقد محمود احمد انه بقى بالجامع من هذا العصر عمودان يقعان اسفل

المئذنة الغربية البحرية المستجدة ، وكذلك الابواب الثلاثة التى لا تزال مفتوحة بواجهة الجامع ، وكذلك قاعدتا المئذنتين الجديدة والمستجدة فى طرفى الواجهة الرئيسية • ويعتقد أن هاتين القاعدتين لا تزالان تحتفظان بكثير من معالمها الاصلية وخصوصا هيكل الشبابيك وجانب من خشب حلق شباك والحزام المتصل به •

ومما تجدر الاشارة اليه أن المقريزى وابن دقماق لم يشيرا قط الى ضريح عبد الله بن عمرو ولا الى المحراب الموجود فى آخر الرواق الثانى من ايوان القبلة الذى يقول البعض انه محراب تعبد للسيدة نفيسة ، ويزعم البعض الاخر انه للسيدة فاطمة الزهراء بنت رسول الله صلى الله عليه وسلم مما يؤكد أن هذه المعالم قد شيدت بالمسجد بعد ذلك .

هذا وقد اجرى بجامع عمرو عمارة جديدة فى سنة ٨٠٤هـ : اذ حدث ان تشعث الجامع ومالت أعمدته واوشك على السقوط فقام بعمارته الرئيس برهان الدين ابراهيم بن عمر بن على المحلى رئيس التجار يومئذ بديار مصر ، وقد استعان فى ذلك بذويه . فهدم ايوان القبلة بأسره فيما بين المحراب الكبير الى الصحن طولا وعرضا بما فى ذلك اللوح الاخضر ، واعاد البناء حسب تصميمه السابق وجدد العمد كلها ورمم جميع جدران الجامع،واصلح رخام الصحن، وقوى السقوف وبيض الجامع كله ، كما اقام لوحا اخضر جديدا ونصبه كما كان ، وهذا هو اللوح الذى كان موجودا ايام المقريزى •

وكان من جراء هذه العمارة أن عاد الجامع جديدا بعد ما كاد ان يسقط على حد تعبير المقريزى •

ويبدو أن الجامع لم تجر فيه عمارة أخرى كبيرة فى عصر المماليك الشراكسة (٧٨٤ — ٩٢٢ هـ) اللهم الا ما كان من ترميم السلطان قايتباى لحيطان الجامع واسقفه فى سنة ٨٧٦ هـ •

وقد اخذت حال الجامع بعد ذلك فى التدهور ، وازداد تهدمه ، وهجره الناس بعد أن ازداد خراب الفسطاط ولا سيما بعد دخول العثمانيين مصر •

فى العصر الحديث :

فى شهر ذى الحجة سنة ٩٢٢ هـ (١٥١٧ م) دخل السلطان سليم العثمانى مصر ، ثم لم يلبث أن شنق السلطان طومان باى وبذلك انتهت سلطنة المماليك وبدأت فى مصر السيطرة العثمانية التى استمرت نحو ثلاثة قرون .

وتحت السيطرة العثمانية فقدت مصر مركزها كدولة مستقلة ، وصارت ولاية عثمانية يذهب معظم خيرها الى غيرها • وكان من نتيجة ذلك ان خمدت فيها روح الابتكار ، وفقدت الاصالة الفنية التى كانت من أخص خصائصها .

وكان من الطبيعى الا يحظى جامع عمرو طوال هذه الفترة بالعناية او الرعاية اللازمة ، لا سيما وان الفسطاط كانت قد عمها الخراب وغادرها السكان ، فبعد جامع عمرو عن العمران وهجره المصلون .

غير انه فى نهاية هذا العصر وقبيل دخول الفرنسيين مصر فطن مراد بك احد الحكام فى مصر الى حالة الجامع الذى كان قد تخرب بنيانه وسقط سقفه ومالت بعض اواوينه ، فعمل على عمارته .

وقد بدأت عمارة مراد بك لجامع عمرو فى سنة ١٢١١ هـ (١٧٩٦م) وتمت فى سنة ١٢١٢ هـ . وقد اعاد مراد بك بناء الجامع من جديد وبيضه وجدد سقفه وفرشه بالحصر وعلق به القناديل .

غير انه مما يؤسف له ان هذه العمارة قد غيرت معالم الجامع كلها فيما عدا حدوده الخارجية فلم يراع فيها التصميم الاصلى للجامع ، وغيرت ابعــاد الايوانات والصحن : ذلك ان ايوان القبلة قد صار يشتمل على ستة صفوف من الاعمدة بدلا من سبعة ، كما ان البوائك او صفوف العقود اصبحت عمودية على حائط القبلة بعد أن كانت موازية له من قبل وكان من نتيجة ذلك أن بعض صفوف العقود انتهت أطرافها من ناحية حائط القبلة عند بعض الشبابيك مما ادى الى سد هذه الشبابيك ، كما أنه من الملاحظ أن أرجل بعض العقود الجانبية قد صادفت بعض الشبابيك مما ادى الى سدها هى الاخرى .

وفى عمارة مراد بك ايضا اقيمت اعمدة الاروقة على قواعد جديدة غير متينة فى اماكن مغايرة للعمد القديمة (شكل ٣ و ٩٩) .

ومن المرجح انه فى هذه العمارة بنيت المئذنتان الباقيتان الان بالجامع واحداهما فوق المدخل الايمن فى الواجهة والثانية فوق الزاوية القديمة عند الطرف الايمن من جدار القبلة ، وكلتاهما ذات طراز تركى عثمانى الا انهما قصيرتان نسبيا (شكل ٣ و ١٠٢) .

وقد اقام مراد بك بمناسبة هذه العمارة اربع لوحات تأسيسية من الرخام حفر عليها اشعار ركيكة تشيد بعمارته للمسجد وتؤرخها ، ولا تزال هذه اللوحات باقية حتى الان .

ومن هذه اللوحات لوحة مثبتة اعلى الباب الاوسط بالواجهة الرئيسية وتشتمل على شعر جاء فى آخره :

« ونشوة السعد قد قالت مؤرخة   انشأت حمدا مراد الحى مسجده »

ويساوى الشطر الثانى من هذا البيت بحساب الجمل العدد ١٢١١ وقد اثبت هذا الرقم فعلا اسفل اللوحة وهو يشير الى تاريخ عمارة الجامع ٠

وفي اعلا الباب الايمن الرئيسي بالواجهة اسفل المئذنة لوحة تاسيسية ثانية مما جاء فيها « انشاه مولانا مراد بالمراد » وفى آخرها ما نصه :

« ونشوة العز قد طالت يؤرخ   بسم العز مراد جامع الشرف

ويساوى الشطر الثانى ايضا بحساب الجمل العدد ١٢١١ وهو تاريخ العمارة . اما اللوحة الثالثة فتوجد اعلى المحراب الأيسر فى جدار القبلة وهى تشتمل على شعر نصه :

لمسجد ابن العاص اضحى بعد هدم قد اصابه
كعبة يسعى اليها يرتجى فيها الاجابة
عمل التاريخ رجح قد بقى هذا الصحابة

والشطر الثانى من البيت الاخير يساوى رقم ١٢١١ نفسه ٠

اما اللوحة الرابعة فهى مثبتة الان بجدار القبلة الى يسار المحراب الكائن فى منتصف الجدار تقريبا وقد نقش عليها شعر نصه :

انظر لمسجد عمرو بعد ما درست رسومه صار يحكى الكوكب الزاهى
نعم العزيز الذى لله جدده امير اللوا مراد الامر الناهى
له ثواب جزيل غير منقطع على الدوام لانظار واشباه
لاح القبول عليه حين ارخه هذا البناء على مراد الله

ويساوى الشطر الثانى من البيت الاخير بحساب الجمل رقم ١٢١٢ وهو محفور اسفل اللوحة وهذا الرقم يشير من غير شك الى تاريخ تمام العمارة ٠

وقد ذكر الجبرتى أن مراد بك صلى بالجامع بعد تمام عمارته آخر جمعة من رمضان سنة ١٢١٢ هـ وقد احيا بذلك التقليد الذى بدا فى عصر الفاطميين ٠

ومن المعتقد ان هذا التقليد يتضمن احياء ذكرى عمرو بن العاص مؤسس الجامع الذى توفى ليلة عيدة الفطر اى فى آخر أيام رمضان ٠

وكما نكب جامع عمرو فى العصر العثمانى نكب ايضا اثناء حملة الفرنسيين

الذين غزوا مصر فى سنة ١٧٩٨ (١٢١٢ هـ) وحاولوا احتلالها وتحويلها الى مستعمرة فرنسية • وقد قاوم المصريون الاحتلال الفرنسي طوال السنوات الثلاث التى قضاها الفرنسيون فى مصر حتى ارغموا اخيرا على الجلاء ثم تولى محمد على حكم مصر •

وعلى الرغم من الاصلاحات التى اجراها محمد على بجامع عمرو استمر اهمال الجامع الى ان سقط ايواناه الجانبيان فى سنة ١٣٠٠ هـ (١٨٨٢ ـ ١٨٨٣ م) ولم تقم لهما قائمة حتى الآن .

وفى سنة ١٣١٧ هـ (١٨٩٩ م) أجرى ديوان الاوقاف بالجامع عمارة تضمنت تجديد سقف ايوان القبلة وجزء من الايوان المواجه له ، واقامة جدران الجامع وفرش ارضه بالبلاط ، وقد اسهم فى هذه العمارة العالم الاثرى المرحوم محمود أحمد •

ومنذ سنة ١٣٢٣ هـ (١٩٠٦ م) تولت لجنة الاثار العربية ثم مصلحة الاثار من بعدها العناية بجامع عمرو ، وقد أصلح ايوان القبلة ، واجرى فى صحن الجامع حفائر كشفت عن قواعد الاعمدة القديمة ، وعن أساس عمائر ترجع الى عصور مختلفة .

ولقد شغل موضوع اعادة جامع عمرو الى عصر ازدهاره بال القائمين على رعاية الاثار العربية بمصر فبدأوا أولابتقويته بصفة مبدئية حتى لايتهاوى كله ، ثم أجروا به الحفائر للكشف عن اساساته القديمة حتى يمكن تصور تصميمه القديم فى ضوء المكتشفات بالاضافة الى ما جاء عنه بالمصادر الادبية ، ثم ازالوا ما حوله من المنازل وبذلك ظهرت جدرانه من الخارج من جميع الجهات وعملوا على تقوية هذه الجدران ، وقد كشف اثناء هذه الاعمال عن معظم ابواب الجامع القديمة ، ثم أعلن عن مسابقة عامة لوضع تصميم للجامع حسب حالته القديمة فى عصرازدهاره ، وقد قدمت فى ذلك سبعة مشروعات • واخيرا انتهت كل هذه الجهود باعتماد اربعة آلاف جنيه لعمارة الجامع •

ويشتمل الجامع الان على ايوانين فقط ، هما ايوان القبلة ، والايوان المواجه له • أما ايوان القبلة فيشمل ستة صفوف من الاروقة موازية لجدار القبلة غير ان الاعمدة فى هذا الايوان تحمل عقودا تمتد صفوفها عمودية على جدار القبـــــلة .

وفى جدار القبلة محرابان : احدهما فى منتصف الجدار تقريبا وربما يرجع الى عهد مراد بك ، والثانى يقع الى يساره •

أما الايوان المواجه لايوان القبلة فيشتمل على رواق واحد وبين الايوانين صحن أو فناء واسع فسيح فى وسطه بناء مضلع تعلوه قبة صغيرة وداخله بئر ، ويحيط به أعمدة تحمل مظلة .

وليس بالجامع حاليا غير اربعة ابواب جميعها بالواجهة الرئيسية منها الابواب الثلاثة القديمة وباب رابع احدث قرب الطرف الايمن للواجهة وقد كان فى الاصل يفتح على ميضاة كانت قد انشئت حديثا .

وللجامع مئذنتان سبقت الاشارة اليهما وترجعان على الارجح الى عهد مراد .

وفى واجهة الجامع من الخارج محرابان : احدهما محراب سلار الذى سبقت الاشارة اليه وهو فى وسط الواجهة تقريبا ويرجع الى عصر المماليك (شكل ١٠١) والثانى محراب حديث قرب الطرف الايمن وربما كان يصلى اليه فى الميضاة .

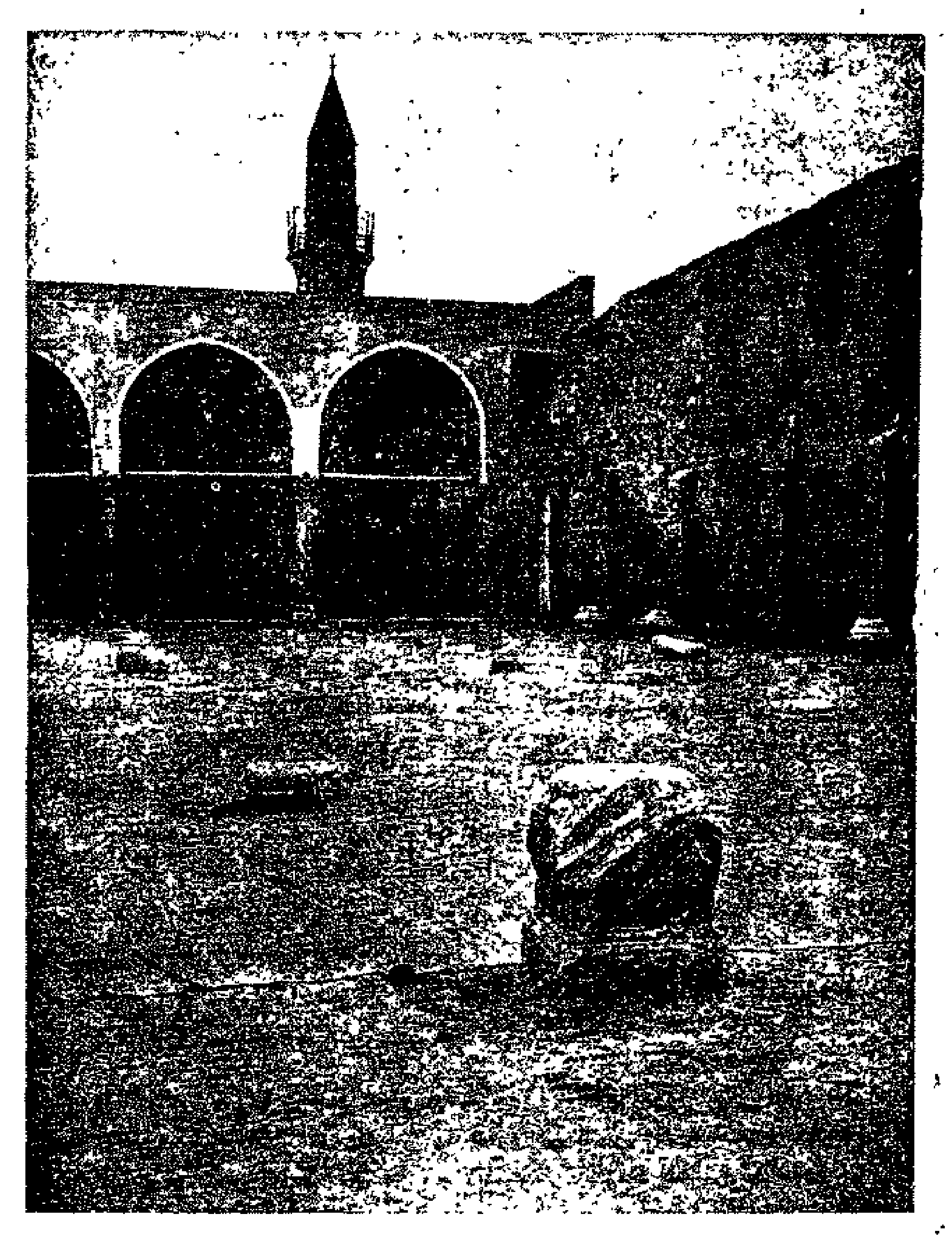
وبجامع عمرو بعض معالم تسترعى الانتباه ، منها ضريح فى الزاوية الجنوبية فى رواق القبلة يطلق عليه اسم ضريح عبد الله بن عمرو وهو على هيئة تربة يعلوها قبة ونسبة هذا الضريح الى عبد الله بن عمرو تثير بعض التساؤلات اذ انه من الملاحظ انه لم يتفق على تحديد القطر الذى دفن فيه هذا الصحابى الجليل كما أن هذا الضريح لم يرد له ذكر فى اقوال المؤرخين أو الرحالة الذين زاروا الجامع فى عصر المماليك واهمهم ابن دقماق والمقريزى .

أما بخصوص الموضع الذى يقع فيه الضريح الحالى فقد سماه ابن دقماق بزاوية عمرو وأشار الى أربعة أعمدة بهذه الزاوية والى مئذنة تعلوها ، كما ذكر أن من ضمن اعمال صلاح الدين الايوبى انه عمر المنظرة الكائنة تحت هذه المئذنة التى كانت تسمى المئذنة الكبيرة .

ومن ثم فانه من الواضح أن القبة الحالية قد بنيت بعد عصر ابن دقماق والمقريزى ومن المحتمل انها شيدت فى عهد مراد بك .

ومن المعالم الحالية بجامع عمرو أيضا محرابان فى أروقة ايوان القبلة الى اليسار ، وهما ينسبان الى السيدة نفيسة والى السيدة فاطمة ، وربما كان أحدهما محراب تعبد للسيدة نفيسة ، والاخر محراب تعبد لفاطمة ابنة عفان .

ومما تجدر الاشارة اليه أن أحد هذين المحرابين يحف به عمودان من الجرانيت كان يعتقد بعض الجهلة انهما يشفيان من بعض الامراض وقد بطل هذا الاعتقاد الان .



شكل ٢.١ — بقايا اعمدة احد الاروقة الجانبية بجامع عمرو

ومن الملاحظ ان جدران الجامع كان يخترقها فى أعلاها شبابيك تتوجها عقود وقد سدت جميع هذه الشبابيك تقريبا .

ومن المعالم الاثرية الباقية بجامع عمرو وسائد من الخشب فوق تيجان بعض اعمدة الطرف الايمن من ايوأن القبلة تشتمل على زخارف محفورة ترجع على الارجح الى القرن الثالث بعد الهجرة وقد سبقت الاشارة اليها (شـــكل ١٠٠) .

ولا يزال جامع عمرو حتى الان أشبه بالاطلال والحق أن ما اجرى به من أصلاح وتنظيف لا يتناسب بأية حال مع مكانته الدينية أو الأثرية او السياحية فهو اول جامع شيد فى مصر بل فى افريقيا كلها ، كما انه ينسب الى صحابى جليل هو عمرو بن العاص الذى جاء الى مصر وحمل اليها الاسلام واللغة العربية وانقذها من نير الرومان وطغيانهم .

وقد كان جامع عمرو منذ بنائه موضع الاجلال من المسلمين ، ولا يزال محط انظار السائحين كما توالت عليه أعمال اثرية فى عصور مختلفة لا يزال آثار بعضها باقية حتى اليوم .

جامع ابن طولون

الدكتور حسن الباشا

فى سنة ٢٥٤ هـ (٨٦٨ م) قدم أحمد بن طولون الى مصر وكيلا عن باكباك زوج أمه وكان قد اسند اليه الخليفة العباسي ولاية مصر • وكان من عاد ولاة العباسيين فى ذلك الوقت ان يقيموا بمدينة سامرا مركز الخلافة ، ويبعثوا الى ولاياتهم بوكلاء لهم يحكمونها نيابة عنهم ، وهكذا اناب باكباك ابن زوجته احمد بن طولون عنه فى مصر .

ولم يلبثان قتل باكباك ، وكان من المنتظر أن يعقبذلك عزل ابن طولونمن ادارة مصر ، ولكن حدث أن ولى الخليفة مصر الامير باركوج وكان ابن طولون قد تزوج ابنته فأبقاه نائبا عنه فى حكم مصر ، بل زاد من اختصاصاته ، ثم اطلق يده فيها حتى قال له « تسلم من نفسك لنفسك » .

وكانت اختصاصات ابن طولون فى اول الامر محدودة : اذ لم يكن له شان بولاية الخراج او ادارة البريد ، غير انه سرعان ما استحوذ على السلطة كلها ، كما ضم اليه ولاية الاسكندرية وبسط سلطانه على سائر اقاليم القطر المصرى ، واخضع صاحب برقة ، ثم استقل بحكم مصر وسيطر على بلادالشام •

وكان ابن طولون ـ بالاضافة الى نشاته العسكرية ، وخبرته بشئون الحرب ـ على قسط وافر من الثقافة الدينية ، كما كان يميل الى أعمال الخير والبر ، وصحبة الصالحين •

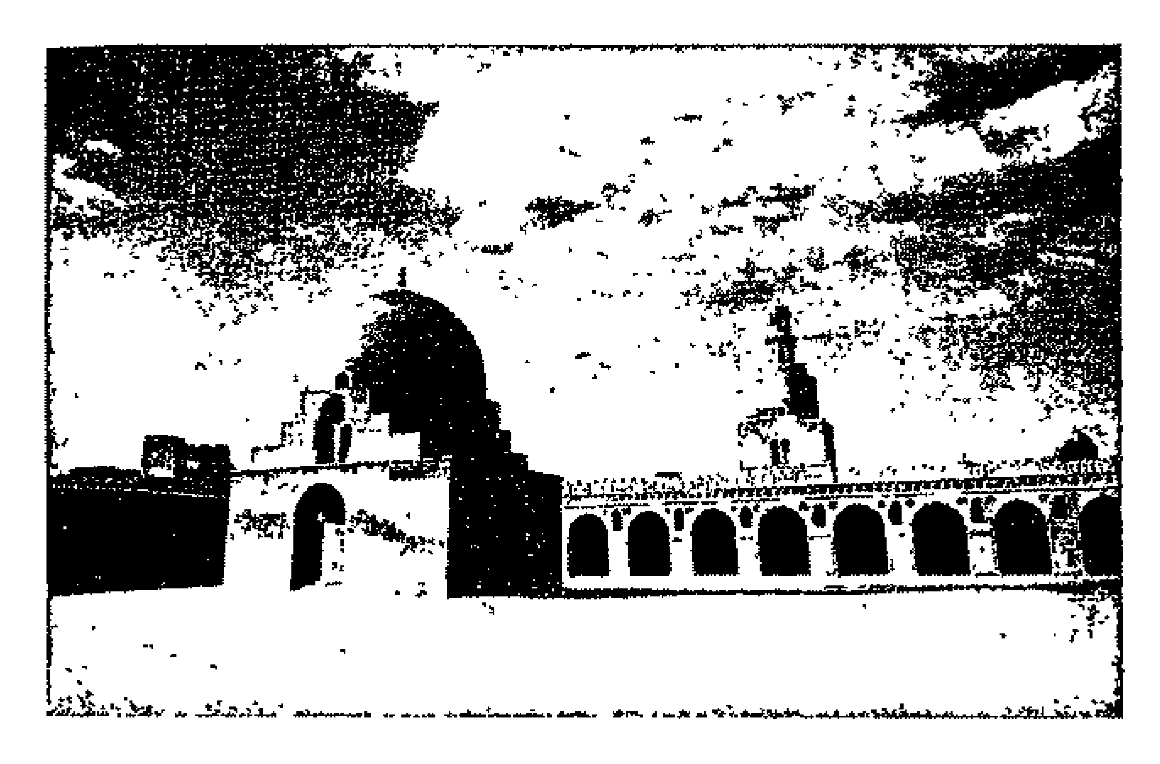
وقد وفق ابن طولون فى ادارة مصر فانتشر فيها الرخاء ، ونمت مواردها وزاد عمرانها وقطعت فى عهده شوطا كبيرا فى مجال التحضر والاخذ بأسباب الرفاهية حتى نافست سامرا نفسها فى هذا الميدان •

وكان ابن طولون قد أقام فى اول أمره بمدينة العسكر التى كان قد اسسها ابو عون ثانى الولاة العباسيين على مصر فى سنة ١٣٥ هـ (٧٥٢ م) شمالى مدينة الفسطاط ، وظلت مركز الامارة والادارة والشرطة حتى قدوم ابن طولون الى مصر •

ونزل ابن طولون دار الامارة بالعسكر مدة عامين ثم أسس مدينة جديدة شمالى مدينة العسكر واتخذها مركزا لحكمه ومقرا لجنده وحاشيته الذين اقتسموها بينهم قطائع فسميت لذلك مدينة القطائع • وكانت هذه المدينة تمتد من جهة بين موقع جامع ابن طولون الحالى وبين سفح جبل المقطم عند مكان القلعة

الحالية : ومن جهة اخرى بين مشهد الرأس الذى عرف فيما بعد باسم مشهد زين العابدين وبين الرميلة تحت موقع القلعة (شكل ١) .

وقد شيد ابن طولون فى مصر عددا من العمائر غير أن أعظمها وابقاها اثرا واطولها عمرا مسجده الجامع الذى لا يزال باقيا حتى اليوم ، ونعنى بذلك جامع بن طولون (شكل ١٠٣ — ١٠٨) .



شكل ١٠٢ — جامع ابن طولون — ٢٦٥ / ٨٧٩ م

ويعتبر جامع ابن طولون ثالث المساجد الجامعة فى مصر ، واول هذه الجوامع هو جامع عمرو الذى توالت عليه كثير من الاصلاحات حتى أنه لم يبق من الجامع الاصلى الذى شيده عمرو بن العاص غير البقعة من الارض التى اقيم عليها والتى تعتبر جزءا من ستة عشر من مساحة الجامع الحالية (شكل ٣ و ٩٩ — ١٠٢) .

وكان ثانى الجوامع التى انشئت فى مصر هو جامع العسكر وقد بناه الفضل بن صالح بن على فى سنة ١٦٩ هـ اثناء ولايته امارة مصر من قبل الخليفة العباسى المهدى بن المنصور . وكان هذا الجامع يقع فى موضع بين موقع جامع ابن طولون وضريح الجارحى .

وقد ذكر المقريزى ان هذا الجامع قد بقى الى سنة ٥٠٠ هـ ثم خرب بخراب

مدينة العسكر ، وحملت انقاضه ، ونقل الى ساحل مصر حيث صار يعرف بجامع ساحل الغلة ٠

وعلى عكس جامع عمرو الذى فقد جميع معالمه الاصلية ، وجامع العسكر الذى اختفى من الوجود تماما بقى جامع ابن طولون حتى اليوم محتفظا بجميع حدوده القديمة وبمعظم معالمه الاصلية ٠

وقد ذكر المؤرخون فى سبب بناء ابن طولون لهذا الجامع اراء متقاربة : فذكر جامع السيرة الطولونية ان ابن طولون كان يصلى الجمعة بجامع العسكر فلما ضاق عليه بنى جامعه الجديد ، وذكر القضاعى ان السبب فى بنائه ان اهل مصر شكوا الى ابن طولون ضيق الجامع يوم الجمعة من جنده وسودانه فأمر بانشاء هذا الجامع ٠

غير انه من الواضح أن بناء الجامع كان ضرورة لاستكمال المعالم الرئيسية فى المدينة الجديدة التى شيدها ابن طولون .

ويقال ان ابن طولون قد انفق على بناء جامعه من كنز عثر عليه ، وقد ذكر المقريزى قصة هذا الكنز ، وقال عنه انه « الكنز الذى شاع خبره » ٠ وجاء بصدد هذا الكنز ان ابن طولون ـ بعد ان اتيح له التحكم فى خراج مصر ـ اراد ان يخفف عن شعبه بالغاء بعض الضرائب ، واستشار فى ذلك عبد الله بن دسومة ـ وهو يومئذ امين على ابن ايوب متولى الخراج ـ فلم ير رأى ابن طولون وحذره من أن يؤدى ذلك الى نقص مال الدولة مما يؤثر على حفظ الامن ومشروعات العمران ٠

وشغل كلام ابن دسومة بال ابن طولون فبات تلك الليلة بعد أن فكر طويلا فيما قاله فرأى فى منامه رجلا من اخوانه الزهاد بطرسوس يحذره من رأى ابن دسومة ويقول له أن « من ترك شيئا لله عز وجل عوضه الله عنه فامض ما كنت عزمت عليه » .

فلما اصبح ابن طولون استقر رأيه وأمر باسقاط الضرائب التى كان يرغب فى اسقاطها والتى كان مقدارها مائة الف دينار ٠

وحدث ان ركب ابن طولون فى غد ذلك اليوم الى نحو الصعيد فلما امعن فى الصحراء ساخت فى الرمل رجل فرس بعض غلمانه فسقط الغلام فى الرمل فاذا بنفق فتح ، فاصيب فيه من المال ما كان مقداره الف الف دينار . فبنى منه ابن طولون المارستان ، ثم اصاب بعده فى الجبل مالا عظيما فبنى

منه الجامع ، ووقف جميع ما بقى من المـــال فى الصدقات ويقال أن أحمد ابن طولون لم يدخل فى بناء جامعه مالا آخر غير هذا المـــال الذى كان يعتبره مالا حلالا طيبا وذلك حتى لا يشـوبه بمال غيره .

وربما كان مما أوحى بهذه القصة ما ورد فى لوحة تاسيس الجامع مما يمكن ان يوهم بمثل ذلك : اذ جاء فيها ما نصه : « .. امر الامير ابو العباس احمد ابن طولون أدام الله لهالعز والكرامةوالنعمة التامة فىالاخرة والاولى ببناء هذا المسجد المبارك الميمون من خالص ما افاء الله عليه وطيبه لجماعة المسلمين ابتغاء رضوان الله والدار الاخرة ، وايثارا لما فيه تسنية الدين والفة المؤمنين ، ورغبة فى عمارة بيت الله واداء فرضه وتلاوة كتابه ومداومة ذكره : اذ يقول الله تقدس وتعالى « فى بيوت اذن الله ان ترفع ويذكر فيها اسمه يسبح له فيها بالغدو والاصال رجال لا تلهيهم تجارة ولا بيع عن ذكر الله واقام الصلاة وايتاء الزكاة يخافون يوما تتقلب فيه القلوب والابصار ليجزيهم الله احسن ما عملوا ويزيدهم من فضله والله يرزق من يشاء بغير حساب » (شكل ١٠٥) .

وربما كان ذكر عبارة « من خالص ما افاء الله عليه وطيبة » وكذلك ايراد قول الله تعالى « والله يرزق من يشاء بغير حساب » مما أوحى بقصة الكنز .

والحق ان جامع ابن طولون مثله مثل مؤسســه قد ارتبط بكثير من القصص التى قد يدخل بعضها فى باب الاساطير .

ومن هذه القصص والمعتقدات ما يتعلق بموقع الجامع نفسه . وقد اختار ابن طولون لانشاء جامعه ربوة صخرية كانت تعرف باسم جبل يشكر . ويقول القضاعى انها سميت بذلك نسبة الى يشكر بن جزيلة من قبيلة لخم وكانوا قد اتخذوا هذه الرقعة خطة لهم اقاموا فيها منازلهم عند تاسيس مدينة الفسطاط فى عهد عمرو ، ويقول ابن دقماق انها سميت بذلك نسبة الى رجل صالح كان يسمى يشكر .

وقد ذكر المقريزى انه كان من المعتقد ان هذه البقعة كانت مباركة : اذ قيل أن موسى عليه السلام ناجى ربه عليها بكلمات ، ونقل المقريزى نفسه عن ابن عبد الظاهر أنها كانت مكانا مشهورا باجابة الدعاء .

غير انه من الملاحظ ان ابن طولون قد اختار موضعا ملائما من الناحية المعمارية والناحية الاجتماعية . فمن جهة يلاحظ ان بناء الجامع على ربوة صخرية مرتفعة قد جعله بمنأى عن فيضان النيل وعن رشح المياه ، كما زوده باساس صخرى متين : وهذا كله مما يفسر بقاء جامع ابن طولون رغم اندثار جميع ما حوله من المبانى .

ومن جهة اخرى يلاحظ ان موضع الجامع يقع فى الطرف الجنوبى من مدينة القطائع أى بين مدينة العسكر القديمة وبين مدينة القطائع الجديدة .

وهكذا جاء جامع ابن طولون وسط مدينة مصر التى صارت تضم فى ذلك الوقت كلا من الفسطاط والعسكر والقطائع . ويبدو ان احمد بن طولون كان يضع فى اعتباره ان هذا الجامع سوف يسعى اليه سكان هذه المدن الثلاث ، ومن ثم بناه على مساحة قدرها ستة افدنة ونصف : اى حوالى ٢٦٢٨١ مترا مربعا .

ويقال ان ابن طولون قال عند عزمه على بناء جامعة ، « اريد ان ابنى بناء ان احترقت مصر بقى وان غرقت بقى » فقيل له : « يبنى بالجير والرماد والآجر الاحمر القوى النار الى السقف ولا يجعل فيه اساطين رخام ، فانه لا صبر لها على النار » . وهكذا بنى جامع ابن طولون بالاجر بدلا من الحجر .

ووردت قصة اخرى بخصوص بناء الجامع بالاجر : اذ ذكر جامع السيرة الطولونية انه لما عزم احمد بن طولون على بناء جامعه وجد انهسوف يحتاج الى ثلاثمائة عمود من الرخام يقيم عليها السقف ، وكانت العادة ان تجمع الاعمدة من المبانى القديمة ، ولم يرغب ابن طولون فى ذلك خصوصا وان كثيرا من هذه المبانى كانت كنائس . واقلقت هذه المشكلة بال ابن طولون فبلغ احد المهندسين ذلك ، وكان هذا المهندس مغضوبا عليه وملقى به فى السجن — فكتب الى ابن طولون يعرض عليه استعداده لبناء الجامع دون الالتجاء الى استخدام الاعمدة ، فاحضره ابن طولون من السجن وقد طال شعره حتى نزل على وجهه ، واسند اليه مهمة البناء بعد ان اقتنع بوجهة نظره .

ويقال ان ابن طولون اطلق لمهندس الجامع للنفقة على البناء مائة الف دينار وقال له : « انفق وما احتجت اليه بعد ذلكاطلقناه له » . فوضع المهندس يده فى البناء فى الموضع الذى هو فيه — وهو جبل يشكر — فكان ينشر منه ويعمل الجير ويبنى الى ان فرغ جميعه وبيضه وخلقه .

وذكر ابن عبد الظاهر بصدد ظاهرة خلو جامع ابن طولون من الاعمدة انه لما فرغ احمد بن طولون من بناء الجامع كان مما اخذه عليه البعض انه ما فيه عمود . وقد رد ابن طولون على ذلك بقوله : « انى بنيت هذا الجامع من مال حلال وهو الكنز ، وما كنت لا شوبه بغيره ، وهذه العمد اما ان تكون من مسجد او كنيسة فنزهته عنها » .

وجامع ابن طولون مبنى كله فعلا باجر من نوع ممتاز ويبلغ حجم الطوبة حوالى ثمانيــة عشر سنتيمترا طولا وثمانية سنتيمترات عرضــا واربعــة سنتيمترات سمكا ويبلغ سمك المونة المستعملة حوالى سنتيمترين ونصف ، وتتألف الجدران من مداميك من الطوب المرصوص بطول الطوبة تتبادل مع مداميك من الطوب المرصوص بعرض الطوبة وهذا ما يسمى فى مصطلح أهل المعمار « اديه وشناوى » .

واسقف جامع ابن طولون محمولة على دعائم مبنية هى الاخرى بالاجر وبذلك يخلو الجامع تماما من الاعمدة (شكل ١٠٥ و ١٠٦) .

ومما تجدر الاشارة اليه أن هذه القصص توحى بأن البناء بالاجر كان من الظواهر التى أستحدثت فى البناء فى عهد ابن طولون مع ان المعروف ان الاجر كان من المواد الاساسية المستعملة فى العمائر فى مصر وقد بنيت جدران جامع عمرو بن العاص قبل ذلك بالاجر .

اما ظاهرة أستخدام الدعائم المبنية بالاجر فى حمل السقف بدلا من الاعمدة الرخام فقد جاءت نتيجة التأثر بعمائر مدينة سامرا التى قدم منها احمد ابن طولون ولا سيما المسجد الجامع بسامرا ومسجد ابى دلف وكانت اسقفهما محمولة على دعائم من الاجر .

والحق ان معظم معالم جامع ابن طولون المعمارية والزخرفية تعتبر صدى للطراز الفنى الذى كان سائدا فى سامرا فى ذلك الوقت . وقد المح المقريزى الى ذلك حين اشار الى ان ابن طولون بنى جامعه على بناء جامع سامرا .

ومن ثم فانه من الواضح ان بناء جامع ابن طولون بالاجر واستخدام دعائم الاجر فى حمل أسقفه يعتبر استمرارا للتقاليد المصرية مع التاثر بالطراز الفنى فى مدينة سامرا بالعراق .

ولقد ورد بصدد الاستعداد لبناء جامع ابن طولون قصة تسترعى الانتباه : ذلك ان جامع السيرة الطولونية ذكر ان مهندس الجامع عرض أن يصور الجامع لابن طولون « حتى يراه عيانا بلا عمد الا عمودى القبلة ، فامر ابن طولون بأن تحضر له الجلود فاحضرت وصوره له فاعجبه وأستحسنه » .

ويتضح من هذه القصة أن جامع ابن طولون قد بنى حسب تخطيط مسبق ورسوم توضح تصميمه .

وقد عرف قبل ذلك فى الاسلام عمل رسوم العمائر قبل بنائها وقد ذكر الطبرى

مثلا ان خريطة بغداد قد رسمت اولا على الارض بخطوط من الرماد حتى يستطيع المنصور أن يرى شكلها الحقيقي قبل الشروع في بنائها .

غير أن الجديد في رسوم جامع ابن طولون انها رسمت على الجلود او الرق وكان يستخدم في ذلك الوقت بمثابة الورق • كما يستشف من القصة التي ذكرت عن رسم الجامع ان هـذه الرسوم لم تكن مجرد تخطيط أو رسم مساقط افقية بل كانت ايضا عبارة عن مساقط راسية ومنظور ذلك انه جاء في القصة ان الغرض من هذه الرسوم هو أن يتمكن ابن طولون من تصور بناء الجامع ولا يتأتى ذلك عن طريق رسم المسقط الافقي وحده .

وقد اختلف الكتاب في تحديد تاريخ بناء جامع ابن طولون • ولكن اذا كان تاريخ الشروع في بنائه لا يزال غير مؤكد فان تحديد تاريخ اتمام البناء قد حسم بفضل العثور على لوحة تأسيس الجامع التي تنص على ان البناء قد تم في شهر رمضان سنة ٢٦٥ هـ (ابريل مايو ٨٧٩ م) •

واذا لاحظنا ان هذا التاريخ هو الذي ذكره المقريزي رجح لدينا صحة التاريخ الذي ذكره المؤرخ نفسه بالنسبة لابتداء البناء وهو سنة ٢٦٣ هـ (٨٧٦ ـ ٨٧٧ م) ، وبذلك يكون البناء قد استغرق حوالى ثلاث سنوات •

هذا وقد ذكر المقريزي ان النفقة على بناء الجامع بلغت مائة الف دينار وعشرين الفا •

وكان بناء جامع ابن طولون سببا في سن تقليد خاص بعمال البناء والنقاشين في مصر : اذ يقال ان ابن طولون لاحظ ان الصناع يظلون يعملون بالجامع في شهر رمضان عند العشاء فقال : « متى يشترى هؤلاء الضعفاء افطارا لعيالهم وأولادهم ؟ » ثم أمر بأن يصرفوا العصر • ويضيف المقريزي الى ذلك أن صرف الصناع العصر صار سنة الى يومه في جميع الشهور . ومما يسترعى الانتباه ان هذا التقليد قد استمر الى اليوم في مصر بالنسبة لعمال البناء والنقاشين .

وقد زود ابن طولون جامعه بمحراب صغير فاخذ عليه ذلك فقال حسب ما ذكره ابن عبد الظاهر ونقله المقريزي : « أما المحراب فاني رايت رسول الله صلى الله عليه وسلم وقد خطه لى فاصبحت فرايت النمل وقد اطافت بالمكان الذي خطه لى » •

واضاف ابن طولون الى جامعه مئذنة تمتاز بأن سلالمها تلف حولها من الخارج . وقد حيكت بعض القصص حول هذه المئذنة : فذكر المقريزي انه قيل

عن احمد ابن طولون انه كان لا يعبث بشيء قط فاتفق انه أخذ درجا أبيض بيده وأخرجه ومده واستيقظ لنفسه وعلم انه قد فطن به واخذ عليه اذ لم تكن تلك عادته فطلب المعمار على الجامع وقال : « تبنى المنارة التى للتاذين هكذا » فبنيت على تلك الصورة .

والحق أن منارة ابن طولون لم تكن اول منارة يصعد اليها من الخارج بل بنى قبلها منارة المسجد الجامع بسامرا بالعراق التى تسمى بالملوية والتى يصعد اليها بواسطة منحدر يلف حولها من الخارج وكذلك منارة مسجد أبى دلف بسامرا ايضا ومما يسترعى الانتباه ان القضاعى قد اشار الى ان ابن طولون بنى منارة الجامع على نمط منارة سامرا ولكن يلاحظ أن منارة ابن طولون يصعد اليها بواسطة درج وليس بواسطة منحدر . ومما تجدر الاشارة اليه أن منارة جامع ابن طولون الحالية قد أعيد بناؤها فى عصر المماليك وعلى الارجح على يد لاجين فى سنة (٦٩٦ هـ / ١٢٩٦ م) (شكل ١٠٤) .

وبنى ابن طولون فى وسط صحن الجامع فوارة كانت تتألف من قبة مذهبة ترتكز على عشرة عمد رخام ولها رفرف يعتمد على ستة عشر عمود رخام تحيط بالاعمدة العشرة التى تحمل القبة ، وكانت الارضية مفروشة بالرخام ، وكان تحت القبة حوض أو قصعة رخام فسحتها اربعة اذرع وفى وسطها فوارة تفور بالماء ، وكان بالسطح علامات الزوال . وقد احترقت هذه الفوارة فى سنة ٣٧٦ هـ ـــ واتت عليها النار فى ساعة واحدة . وفى المحرم سنة ٣٨٥ هـ (٩٩٥ م) فى عهد العزيز بنيت فوارة اخرى بدلا من الفوارة التى احترقت ثم أقيم مكانها البناء الحالى (شكل ١٠٣) على يد لاجين فى سنة ٦٩٦ هـ (١٢٩٦ م) .

وقد ذكر المقريزى ان ابن طولون الزم الاولاد صلاة الجمعة فى فوارة الجامع ، وكانوا يخرجون بعد الصلاة الى مجلس الربيع ابن سليمان ليكتبوا العلم .

وكان جامع ابن طولون فى أول امره خاليا من الميضاة فانتقد الناس ابن طولون فى ذلك فأجاب ابن طولون على ذلك بقوله : « واما الميضاة فانى نظرت فوجدت ما يكون بها من النجاسات فطهرته منها وها انا ابنيها خلفه » ثم امر ببنائهـــا .

وبنى ابن طولون فى مؤخر الجامع ايضا خزانة شراب فيها جميع الشرابات والادوية ، وعليها خدم ، وفيها طبيب يحضر يوم الجمعة للخدمة حتى يقوم باسعاف من يحدث له حادث من الحاضرين للصلاة .

وانشا ابن طولون بجوار الجامع خلف جدار القبلة دارا صارت تسمى بدار الامارة . وجعل لها باب من جدار الجامع كان يدخل منه ابن طولون الى



شكل ١٠٤ — مئذنة جامع ابن طولون ٦٩٦ هـ — ١٢٩٦ م

المقصورة بجوار المحراب . وقد أثث ابن طولون هذه الدار بما يلزمهما من الفرش والستور والالات . وكان ابن طولون ينزل بهذه الدار عند ذهابه لصلاة الجمعة ، فكان يجلس فيها ، ويجدد وضوءه ، ويغير ثيابه . وقد خربت هذه الدار فيما خرب من القطائع والعسكر .

وحرص ابن طولون على أن يعمر ما حول جامعه ، ونجح فى ذلك حتى قيل انه كان خلفه مصطبة ذراع فى ذراع اجرتها كل يوم اثنا عشر درهما : فى بكرة النهارلشخص يبيع الغزل ويشتريه ، والظهر لخباز ، والعصرلشيخ يبيع الحمص والفول .

تصميم جامع ابن طولون :

يقال انه بعد ان تم بناء الجامع رأى ابن طولون فى منامه كأن الله تعالى قد تجلى ووقع نوره على المدينة التى حول الجامع الا الجامع فانه لم يقع عليه من النور شىء فتألم وقال : « والله ما بنيته الا لله خالصا ومن المال الحلال الذى لا شبهة فيه » .

فقال له معبر حاذق : (هذا الجامع يبقى ويخرب كل ما حوله لان الله تعالى قال : « فلما تجلى ربه للجبل جعله دكا » فكل شىء يقع عليه جلال الله عز وجل لا يثبت) .



شكل ١٠٥ ــ رواق القبلة ومحراب المستنصر واللوحة التأسيسية بجامع ابن طولون

ويطق المقريزى على ذلك بقوله : « وقد صح تعبير هذه الرؤيا فان جميع ما حول الجامع خرب دهرا طويلا .. وبقى الجامع عامرا ثم عادت العمارة لمـا حوله كما هى الان » !

وتعتبر هذه القصة واحدة من القصص والاساطير الكثيرة التى ذكرها المؤرخون القدامى عن جامع ابن طولون . وربما كان ذلك من مظاهر عنايتهم به .

وكما حظى جامع ابن طولون بعناية المؤلفين القدامى امثال جامع السيرة الطولونية وابن دقماق والمقريزى وابن تغرى بردى والسيوطى فقد عنى بدراسته كثير من العلماء المحدثين نذكر منهم من العرب على مبارك ومحمود عكوش ويوسف احمد ومحمود احمد وزكى حسن وحسن عبد الوهاب واحمد فكرى وفريد شافعى وكمال المصرى ومن الاجانب كوربت بك وكريسويل وجاستون فييت وفلورى وفان برشم .

وقد تناوله هؤلاء العلماء من شتى النواحى التاريخية والاثرية والمعمارية والفنية .

وقد ثبت من الدراسة أن جامع ابن طولون قد صمم حسب الطراز الاساسى لعمارة المساجد : وهو الطراز المستمد من تصميم مسجد النبى صلى الله عليه وسلم بالمدينة المنورة ، والذى انتشر فى القرون الاولى فى مختلف انحـاء العالم الاسلامى والذى لا يزال باقيا حتى الان . ونعنى بذلك التصميم الذى يتألف من صحن أو فناء أوسط غير مسقوف يحف به من جوانبه الاربعة اروقة اربعة أعمقها رواق القبلة .

وقد عرف هذا التصميم فى جامع عمرو بن العاص بالفسطاط على مقربة من جامع ابن طولون ، وكذلك فى المسجد الجامع بمدينة سامرا بالعراق التى قدم منها أحمد بن طولون نفسه .

ويشغل جامع ابن طولون رقعة متسعة من الأرض اذ يقوم الجامع بصحنه وأروقته والزيادة التى تحف بثلاثة من جوانبه على مساحة مربعة تقريبا طول ضلعها حوالى ١٦٢ مترا (شكل ١٠٣ و ١٠٤ و ١٠٧) .

وقد عرف قبل جامع ابن طولون عدد من الجوامع المتسعة نذكر منها مسجد الكوفة حين أعيد بناؤه سنة ٥١ هـ ـ ٦٧١ م (على يد زياد بن ابيه اذ يقال انه كان يتسع لتسعين ألفا ، ومنها جامع عمرو بن العاص الذى شغل بعد عمارة عبد الله بن طاهر فى سنة ٢١٢ هـ مساحة من الارض طولها ١٢٠ مترا وعرضها



شكل ١٠٦ ــ احد العقود المطلة على صحن جامع ابن طولون

١١٠ ، ومنهـــا ايضـــا المسجد الجامع فى سامرا الذى تم بناؤه قبل جامع ابن طولون بنحو ثلاثة عقود ويعتبر اكبر الجوامع فى العالم اذ يبلغ طوله ٢٤٠ مترا وعرضه ١٥٦ مترا .

ويتميز جامع ابن طولون باشتماله على ثلاث زيادات حول ثلاثة من جوانبه،

هى المؤخرة والجانبان الايمن والايسر تبلغ مساحتها حوالى تسعة آلاف متر مربع (شكل ١٠٧) .



شكل ١٠٧ ــ جانب من الزيادة الغربية بجامع ابن طولون ــ ٢٦٥ هـ / ٨٧٩ م

وتختلف الاراء حول وظيفة هذه الزيادات والغرض من انشائها : فيرى البعض أنها جزء من الجامع وليست زيادة عليه نظرا الى أن بعض المؤرخين القدامى مثل ابن دقماق سماها رواقا يحيط بجوانب الجامع الثلاثة. وقد ذكر ابن دقماق نفسه سبب بنائها وهو ان الجامع كان قد ضاق بالمصلين فقالوا لابن طولون : « نريد أن تزيد لنا فيه زيادة » فزاد هذه الزيادة بظاهره .

ويرى البعض الاخر أن الغرض من هذه الزيادات هو الفصل بين الجامع وبين ضوضاء الحياة خارجه حتى يتوفر للمصلين فى الجامع الهدوء والسكينة ·

وربما كانت هذه الزيادات تستغل كأماكن للتدريس أو لعقد جلسات المحاكم أو ما أشبه ذلك من الامور ·

هذا ومن المحتمل أن بناء هذه الزيادات قد اقتضاه بناء الجامع فوق ربوة مرتفعة حيث كان من الصعب توفير رقعة مسطحة من الارض تبلغ مساحتها ستة افدنة ونصف على مستوى واحد ومن ثم لجأ المهندسون الى بناء الجامع على مستويين · ومما يرجح ذلك ان زيادات الجامع أقل انخفاضا من الجامع نفسه ·

ومما تجدر الاشارة اليه أن فكرة عمل زيادات للجوامع قد عرفت من قبل فى بعض الجوامع مثل : جامع عمرو بن العاص بمصر وجامع سوسة فى تونس وجامع سامرا بالعراق ·

ويشتمل جامع ابن طولون على صحن مربع غير مسقوف يبلغ طول ضلعه حوالى حوالى ٩٢ مترا ، وفى جانبه القبلى يقع رواق القبلة ويعتمد سقفه على خمسة صفوف من الدعائم يعلوها عقود تمتد فى موازاة حائط القبلة ، وتضم بينها خمس بلاطات أو أروقة . ومن الملاحظ أن البلاطة التى تلى الصحن قد اندثرت وجددت قواعدها فى سنة ١٩٢٠ م (شكل ١٠٣) .

أما الاروقة الثلاثة الباقية : وهى رواق المؤخرة أو الرواق المواجه لرواق القبلة ، والرواقان الجانبيان الايمن والايسر فيشتمل كل منها على صفين من الدعائم المماثلة لدعائم رواق القبلة يمتدان فى موازاة حائط الرواق .

وتؤلف مساحة الصحن والاروقة حوله مستطيلا طوله ١٢٧ مترا وعرضه ١١٨ م٠

ودعائم الجامع مستطيلة المسقط تأخذ اركانها الاربعة هيئة عمد مندمجة فى الدعامة وذات تيجان قريبة من الشكل الناقوسى وكسوتها الجصية مزخرفة برسوم أوراق خماسية الفصوص تلف حولها فى صفين (شكل ١٠٥ أ) .

وتحمل الدعائم عقودا يرتكز عليها سقف الجامع • وتعتبر هذه العقود من النوع المدبب القريب في استدارته في أسفله من شكل حدوة الفرس • وقد استخدم هذا النوع من العقود من قبل في جامع عمرو بن العاص ومقياس النيل بالروضة وقناطر مياه ابن طولون • كما يشاهد هذا النوع ايضا في المسجد الاقصى بالقدس وفي الجامع الاموي بدمشق (شكل ١٠٣ و ١٠٥ و ١٠٦).

وتبدأ هذه العقود على ارتفاع من الأرض مقداره حوالي خمسةأمتارويبلغ ارتفاع العقود نفسها حوالي أربعة امتار وتبلغ سعتها حوالي أربعة أمتار ونصف •

وتخترق أعلى الدعائم بين العقود نوافذ يتوجها عقود من نفس الطراز • تحتها اعمدة صغيرة مدمجة من طراز الاعمدة المدمجة في الدعائم (شكل ١٠٣ و ١٠٥ و ١٠٦) .

وبالاضافة الى الوظيفة البنائية التي تؤديها هذه النوافذ من حيث تخفيف الثقل على الدعائم فان لها وظيفة جمالية واضحة حيث تزخرف الكوشات الواسعة : أو المساحات الكبيرة بين العقود ، وتؤلف صفا من الفتحات الصغيرة يتبادل مع صف العقود الكبيرة •

ويتمثل النظام المماري الزخرفي نفسه في واجهات الاروقة التي تطل على الصحن • وتؤكد الجمال الزخرفي في هذه الواجهات صفوف من الدوائر المحفورة داخل كل منها وردة مفصصة • وتوجد كل دائرة بين العقد الكبير والعقد الصغير ويتوج جدران الجامع وجدران الزيادات شريط زخرفي اعلاه شرافات على هيئة دمى العرائس •

أما سقف الجامع فمعظمه مجدد وكان في الاصل مصنوعا من فلقات من جذوع النخيل وعوارض مكسوة بالواح من الخشب •

ويوجد بين قمة العقود والسقف ازار من الواح خشبية بعضها تحت بعض في وسطه شريط من الايات القرآنية بالخط الكوفي البسيط بحروف بارزة ويبلغ ارتفاعه ١٩ سنتيمترا وقد ضاعت أجزاء منه •

وقد ذكر البعض أن هذا الشريط كان يشتمل على جميع آيات القرآن الكريم • غير أن بعض العلماء اثبت بالحساب والقياس انه لا يمكن ان يشتمل الا على جزء من سبعة عشر من القرآن اذ أن القرآن الكريم يشتمل على ٣٢٣٦٧١ حرفا في حين أن الازار لا يتسع لاكثر من ١٧٨٩٢ حرفا .

وقد حاول البعض أن يربط بين هذا الازار وبين رواية ذكرها المقريزى حيث قال : « ورأيت من يقول انه عمل له منطقة دائرة بجميعه من عنبر ولم أر مصنفا ذكره الا انه مستفاض من الافواه والنقلة » .

كما ذكر ابن دقماق بهذا الصدد ان ابن طولون لما اكمل بناء جامعه اراد ان يعمل بدائره منطقة عنبر معجون ليفوح ريحها على المصلين .

ومن الواضح أنه لا علاقة بين المنطقة الدائرة من العنبر التى يتحدث عنها المقريزى وابن دقماق وبين هذا الازار الخشبى لا سيما وانه لو صح خبر دائرة العنبر فان هذه المنطقة الدائرة من العنبر لابد وأن تكون أسفل الجدران وليس اعلاها .

زخارف جامع بن طولون ومحاريبه :

قيل انه لما فرغ احمد بن طولون من بناء جامعه . راى فى منامه كان نارا نزلت من السماء فأخذت الجامع وابقت على ماحوله فلما اصبح قص رؤياه فقيل له : ابشر بقبول الجامع لان النار كانت فى الزمان الماضى اذا قبل الله قربانا نزلت نار من السماء اخذته ودليله قصة قابيل وهابيل .

والحق أن قبول الجوامع عند الله والناس كان من اهم مايشغل بال بناتها ومن ثم كانوا يحرصون على أن يكون المال المصروف عليها من حلال حتى تحظى بالقبول عند الله . وحتى يؤجروا عليها حسن ثواب الاخرة . وكانوا من جهة اخرى يعنون بعمارتها وتجميلها بالزخرف الملائم حتى يؤمها الناس .

وربما كان ذلك هو ما حدا بابن طولون الى أن يهتم بزخرفة جامعه بالاضافة الى عنايته بعمارته .

ولقد تميز جامع ابن طولون بصفة خاصة بمجموعة من الزخارف ربما كانت الاولى من نوعها فى مصر . وتنتشر هذه الزخارف فى جدران الجامع ودعائمه وعقوده وابوابه ونوافذه وسقوفه .

ومن اهم زخارف الجامع تلك الزخارف المحفورة فى طبقة الجص المتين الناعم التى كسيت بها جدران الجامع ودعائمه وعقوده . وتتألف هذه الزخارف بصفة رئيسية من مجموعة من الاشرطة تشتمل على وحدات زخرفية اما هندسية او محورة عن اشكال نباتية . ومما يسترعى الانتباه فى هذه الزخارف انها ذات صلة وثيقة باسلوب الزخارف الجصية الذى ظهر فى مدينة سامرا بالعراق

وانتشر فى سائر اقطار العالم الاسلامى فى القرن الثالث الهجرى • وقد عثر على نماذج كثيرة من هذه الزخارف الجصية فى الحفائر التى اجريت بمدينة سامرا (شكل ١٠٥ و ١٠٦) •

وبالاضافة الى الزخارف الجصية المحفورة لعبت زخارف الشبابيك المخرمة دورا مهما فى تجميل الجامع • وتتالف هذه الزخارف من الواح مخرمة من الجص تملأ النوافذ الكثيرة التى تدور حول جدران الجامع الاربعة •

وتمثل هذه المفرغات الجصية زخارف هندسية عملت حسب اسس مدروسة ومما تجدر الاشارة اليه ان معظم المفرغات الموجودة حاليا بالجامع مجددة بعد عصر بناء الجامع غير انه من المرجح ان اربعة منها بجدار القبلة ترجع الى عهد ابن طولون نفسه • وقد عين الاستاذ كريسويل المفرغات الاصلية بالنوافذ الخامسة والسادسة والخامسة عشرة والسادسة عشرة وذلك اذا عددنا النوافذ من اليسار الى اليمين •

وبالاضافة الى ما تؤديه هذه الشبابيك المخرمة من وظيفة عملية من حيث حجب الرياح والغبار عن المسجد مع السماح بادخال النور المناسب فانها تلعب دورا مهما فى الخطة الزخرفية بالجامع نفسه • وليس من شك فى أن منظر هذه المفرغات من الداخل وقد تبادل فيها النور والظلمة باشكال زخرفية جميلة لما يسر المشاهد ويمتعه •

اما من الخارج فان هذه المفرغات تلعب دورا اساسيا فى الخطة الزخرفية العامة فى واجهات الجامع اذ انها من جهة تتبادل مع طاقات مستطيلة مسدودة يتوجها اشكال على هيئة اصداف او عقود مفصصة كما انها من جهة أخرى تؤلف معها شريطا يمتد بعرض الواجهة بين الجزء الاسفل من الواجهات الذى تخترقه الابواب وبين الشرافات التى تتوج الجدران • وهى بذلك تؤلف مع زخارف الواجهة وحدة فنية متسقة (شكل ١٠٧) •

ومن الملاحظ ان ابواب الجامع موزعة توزيعا متناسبا على طول واجهات المسجد وجدران الزيادات التى تحف بالمسجد من ثلاث جهات • كما ان مداخل الزيادات تقابل مداخل الجامع نفسه اذ تخترق حائط الزيادة الخلفية سبعة ابواب يقابلها خمسة ابواب تؤدى الى رواق المؤخرة بالمسجد • و حائط الزيادة اليمنى ستة أبواب يقابلها سبعة أبواب تؤدى الى الرواق الايمن بالمسجد و حائط الزيادة اليسرى ستة ابواب ايضا يقابلها سبعة بجدار المسجد نفسه • وبهذه الزيادة باب آخر يؤدى الى بيت الكريدليه خلف جدار القبلة الذى يشتمل هو ايضا على ثلاثة أبواب •

، والى جانب الزخارف الجصية والمخرمة كان جامع ابن طولون يزدان بزخارف محفورة فى الخشب غير أن معظم هذه الزخارف قد اندثر ولم يبق منها غير قلة قليلة جدا بعضها يتمثل فى عتب أحد ابواب المساجد . ومما يسترعى الانتباه ان هذه الزخارف الخشبية تتألف من وحدات هندسية ونباتية محورة قريبة الشبه من زخارف سامرا وتمثل الطابع الطولونى اصدق تمثيل ٠

وليس من شك فى أن زخارف المسجد التى أشرنا الى اهمها اضفت على الجامع روح الحيوية وخففت من الجمود الذى قد ينتج عن سعة الجامع وضخامته ٠

وربما كانت هذه السعة مما ادى الى تزويد الجامع فى عصور مختلفة بعدد من المحاريب : اذ يشتمل جامع ابن طولون حاليا على ستة محاريب تقع جميعها فى رواق القبلة ولكل منها اهميته التاريخية والفنية ٠

ويقع المحراب الرئيسى للجامع فى منتصف جدار القبلة ويرجع انشاؤه بطبيعة الحال الى عهد ابن طولون وقد جدد كثيرا غير انه لا يزال يحتفظ ببعض آثار من معالمه الاصلية ٠ وهذا المحراب من النوع المجوف ، ويتخذ تجويفه هيئة نصف دائرة ٠ ويحف به من كل جانب عمودان من الرخام ٠ وفى اعلاه زخرفة بفصوص الفسيفساء بها كتابة بالخط النسخ تقرأ ، « لا اله الا الله محمد رسول الله » ويتضح من أسلوب خط النسخ ان هذه الكتابة ترجع الى عصر متأخر . ويعلو المحراب لوح من الخشب عليه كتابة بالخط الكوفى تقرأ : « لا اله الا الله محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم ٠ » وربما ترجع هذه الكتابة الى عصر تأسيس الجامع . وأمام هذا المحراب قبة من الخشب تحمل مقرنصات ربما ترجع الى عصر المماليك .

وقد ذكر المقريزى أن هذا المحراب منحرف الى الجنوب عن سمت محراب الصحابة ويعنى بذلك محراب جامع عمرو بن العاص ٠ واورد بخصوص سبب هذا الانحراف بعض قصص منها أن أحمد بن طولون لما عزم على بناء مسجده امر بأخذ سمت محراب مسجد النبى صلى الله عليه وسلم بالمدينة فوجد أنه مائل الى الجنوب عشر درجات عن خط سمت القبلة المستخرج بالصناعة فامر حينئذ بأن يوضع محراب مسجده مائلا عن سمت القبلة الى جهة الجنوب نحو ذلك اقتداء منه بمحراب مسجد رسول الله صلى الله عليه وسلم ٠

واورد المقريزى ايضا بصدد ذلك قصة أخرى سبق ذكرها ومؤداها أن ابن طولون رأى النبى صلى الله عليه وسلم فى منامه وخط له المحراب ، فلما أصبح

وجد النمل قد أطاف بالمكان الذى خطه له رسول الله صلى الله عليه وسلم فى المنام فأمر بأن يجعل محرابه به .

والى يسار المحراب الرئيسى بجامع ابن طولون محراب آخر يقع فى حائط القبلة نفسه ، وهو محراب جصى يرجع الى عصر المماليك ويسمى محراب السيدة نفيسة .

وفى منتصف البائكة الرابعة مما يلى الصحن محرابان من الجص متشابهان ارجعها العالم فلورى الى القرن الرابع الهجرى وقد تطرق التلف الشديد الى الايمن منهما .

وفى منتصف البائكة الثانية مما يلى الصحن محرابان مسطحان من الجص يرجعان الى عصرين مختلفين رغم التشابه الكبير بينهما .

ويعتبر المحراب الايمن أقدم المحرابين وأحسنهما حفظا وهو يرجع الى عهد الخليفة المستنصر الفاطمى اذ انه يشتمل على كتابة اثرية باسم المستنصر والافضل بن بدر الجمالى (شكل ١٠٥) .

أما المحراب الايسر فقد صنع على نمطه ولكنه يشتمل على اسم السلطان لاجين الملوكى ومن الواضح انه أمر بصنعه ضمن عمائر التجديد التى أجراها بالجامع سنة ٦٠٦ هـ (١٢٩٦ م) ايفاء بنذر قطعه على نفسه .

هذا وقد مر جامع ابن طولون بعهود من الخراب والتعمير وجددت مبانيه وزخارفه فى عصور مختلفة غير انه ظل محتفظا بمعظم معالمه الاصلية ومما أضيف الى المسجد سبيل انشأه لاجين فى الزيادة الجنوبية الغربية ضمن العمائر التى اجراها فى المسجد وقد جدد السلطان قايتباى هذا السبيل وذكره فى حجته (وثيقة السلطان قايباى المحفوظة بأرشيف وزارة الاوقاف بالقاهرة رقم ٨٨٦ و ٨٨٨) (حسنى حسن نويصر : مجموعة سبل قايتباى ص ٦٥) .

الجامع الازهر

الدكتور عبد الرحمن فهمى

أن للمعلم أزهـــرا يتسامـا	كسماء ما طاولتها سـمـاء
حين وافـاه ذو البنـاء ولولا	منـة الله ما أقيم البنـاء
رب أن الهـدى هداك وآيـا	تك نور تهدى به من تشـاء

نقشت هذه الابيات من الشعر على مدخل الازهر تخليدا لذكرى عبد الرحمن كتخذا الذى أجرى عمارة كبيرة بالازهر وهى فى الوقت نفسه تشير الى وظيفة الازهر ورسالته .

ولقد بدأ الازهر كغيره من المساجد لتقام به الشعائر الدينية ولكن لم يلبث ان اصبح ايضا جامعة يتلقى فيها طلاب العلم مختلف العلوم الدينية والعقلية بناء على اشارة الوزير يعقوب بن كلس على الخليفة العزيز بالله .

ويعتبر الجامع الازهر أول عمل معمارى فاطمى عاصر تأسيس القاهرة وظل باقيا حتى اليوم وربما كان الاسم الذى أطلق عليه وهو « الازهر » متخذا من لفظ « الزهراء » لقب السيدة فاطمة بنت الرسول صلى الله عليه وسلم التى سميت باسمها مقصورة اقيمت فى هذا الجامع ، ويرى بعض المؤرخين ان هذه التسمية نسبة الى القصور الزاهرة التى بنيت حينما انشئت القاهرة .. بينما يرى البعض الاخر أنه سمى كذلك تفاؤلا بما سيكون له من الشأن والمكانة فى ازدهار العلوم منه ـ ومن الملاحظ أن هذه التسمية تشابه بعض الاسماء التى أطلقت على مؤسسات فى ذلك العصر مثل مدينة الزهراء فى الاندلس (٣٢٥ هـ) وربما كانت هذه التسمية من باب المنافسة لها ، ومهما كانت التفسيرات لتسمية هـذا الجامع الفاطمى « بالازهر » فان الهدف من انشائه واضح منذ البداية ، فقد رأى الفاطميون فى اقامته مجاراة للتقاليد الاسلامية التى شرعها المسلمون عند تأسيس عواصمهم ومدنهم من ضرورة اقامة جامع لاداء فريضة الصلاة ومناقشة شئونهم السياسية والاجتماعية ومن ناحية اخرى فان جوهر مؤسس القاهرة رأى من حسن السياسة وبعد النظر اقامة جامع خاص بالفاطميين الشيعة ليكون موطن تعاليمهم حتى لا يفاجأ المسلمون من أهل السنة فى جامع عمرو بالفسطاط

وجامع ابن طولون بالقطائع بخطب الشيمة الدينية التى تنص على مذاهبهم ودعوتهم لعلى افضل الوصيين ووزير خير المرسلين وللمعز لدين الله وآبائه الطاهرين وأبنائه الاكرمين ٠

أما تاريخ الجامع الازهر فيرتبط بمؤسس القاهرة كلها جوهر الصقلى قائد المعز لدين الله الذى ابتدأ العمل به فى ٢٤ جمادى الاولى سنة ٣٥٩ هـ — ٩٧٠ م وانتهى من تأسيسه واقيمت به اول جمعة فى ٧ رمضان سنة ٣٦١ هـ — ٩٧٢ م — غير أن الجامع الازهر الذى نراه اليوم لاترجع مبانيه كلها الى عهد جوهر بل ان الجزء الفاطمى كله لا يزيد عن نصف مساحة الجامع الحالية اذ أضيف الى الازهر الفاطمى فى عصور مختلفةمجموعة من الابنية الاثرية . فلم تمض اربع سنوات على انشاء الجامع الازهرحتى أمر الخليفة العزيز باللهباصلاح وترميم عمارته وتجديده ، كما جدد الحاكم بأمر الله مئذنة الجامع سنة ٤٠٠هـ — ١٠٠٩ م ، وبقى من عمارة الحاكم بالازهر باب من أبوابه الخشبية الكبيرة يحتفظ به متحف الفن الاسلامى بالقاهرة . ثم ظل الازهر بعد تجديد الخليفة المستنصر ما يقرب من قرنين اقتصرت فيها الاعمال المعمارية على تدعيمه وتجديد زخارفه الجصية وقد اضاف الخليفة الامر باحكام الله محرابا خشبيا عليه تاريخ انشائه وهو سنة ٥١٩ هـ وقد نقل الان الى متحف الفن الاسلامى ، كما اضاف الخليفة الحافظ الى الجامع مقصورة وصفها المقريزى « بأنها « لطيفة وتقع بجوار الباب الغربى الذى فى مقدم الجامع بداخل « الرواقين » (خطط جزء ٢ ص ٢٧٥) فضلا عن القبة التى انشأها فى أول المجاز الموصل للمحراب . وتعتبر من أقدم القباب الفاطمية التى زينت من الداخل بزخارف جصية دقيقة (شكل ١٠٨) ٠

واذا حاولنا أن نحدد تخطيط الجامع الازهر فى العصر الفاطمى منذ انشائه من (٣٥٩ هـ — ٣٦١ هـ) فلندخل الى الجامع من بابه الرئيسى (باب المزينين) المطل على الميدان ولنغض الطرف عما نراه من المنشآت المعمارية على اليمين حيث المدرسة الطيبرسية وعلى اليسار حيث المدرسة الاقبغاوية لأنهما عمارة مملوكية ولنتقدم حتى نصل الى الباب المواجه لنا فهو باب قايتباى وعلى يسارنا مئذنته وعلى يميننا مئذنة الغورى ذات الرأسين ثم ننفذ من هذا الباب الى الداخل فاذا نحن أمام صحن مكشوف للجامع (شكل ٨) فاذا استبعدنا تلك الرواقات الجانبية بعقودها القائمة على أعمدة لانها مجددة على نسق الرواق الذى أضافه الخليفةالحافظ ليدور حول الصحن نجد أن صحن الجامع الاصلى مستطيلا كان يحف به من الشرق والغرب فقط رواقان بكل منهما ثلاث بلاطات تفصلها بائكات بكل منها ١١ عقد ومن اسفل قبة الحافظ اذا اتجهنا الى الداخل مستقبلين القبلة نكون فى الواقع قد وصلنا الى حيث

رواق القبلة للجامع الازهر الاصلى منذ عهد جوهر وقد كانت مساحته مستطيلة تقريبا ٨٨ × ٧٠ متر وتمتد فى موازاة جدار القبلة بائكات من اعمدة تحمل عقودا مدببة وتحصر بينها خمس بلاطات عرض كل منها ٤ متر تقريبا فيما عدا بلاطة المحراب فهى اوسع وتصل الى ٧ متر ويقطع امتداد هذه البلاطات الخمس مجاز او ممر قاطع يتجه عموديا على المحراب وترتكز عقوده على أعمدة رخامية · ويظهر هذا المجاز القاطع فى العمارة الاسلامية هنا لاول مرة بالقاهرة ، وهو المجاز الذى تقوم على رأسه حاليا قبة الحافظ .

وفوق المحراب الاصلى للجامع برواق القبلة قبة جددت بعد سقوط القبة الفاطمية الأصلية كما كان بطرفى بلاطة القبلة ايضـــا قبة الى يمين المحراب واخرى الى يسار المحراب تهدمتا وسنرى هذا الطراز من القباب فوق المحراب وعلى يمينه ويساره يظهر بعد الجامع الازهر فى مسجد الحاكم كظاهرة معمارية فاطمية فى قاهرة المعز · وخلف رواق القبلة الاصلى رواق آخر ترتفع ارضيته هو الرواق الذى اضافه عبد الرحمن كتخدا ·

ولا يزال الجامع الازهر يحتفظ بأجزاء هامة من عناصره المعمارية الاصلية بالرغم من أعمال التجديد والاضافة التى اجريت به خلال العصور التاريخية فقد بقى مثلا كثير من العقود والدعامات الفاطمية حيث امكن الاستدلال عليها من شكلها ونظام زخارفها فضلا عن الاوتار والروابط الخشبية بين العقود . واذا حاولنا أن نلخص البقايا الفاطمية فى الجامع الازهر لكانت على الوجه التالى :

١ ــ عقود المجاز الاربعة الاولى من الجانبين وما اشتملت عليه من زخارف وكتابات كوفية وهى ترجع الى عهد جوهر ·

٢ ــ الزخارف الكتابية حول الشبابيك الجصية الباقية فى الجانب الشرقى والغربى واول الجانب القبلى وكلها من عصر جوهر .

٣ ــ المحراب الكبير الاصلى بكتاباته ونقوشه التى اكتشفها المرحوم حسن عبد الوهاب سنه ١٩٣٣ .

٤ ــ زخارف وكتابات مؤخر الجامع من داخل رواق القبلة وهى ترجع الى عصر الحاكم لتشابه زخارفها مع زخارف الجامع الحاكمى رغم ما طغى عليها من تجـــديد .

٥ ــ القبة على رأس المجاز القاطع منذ عصر الحافظ وقد احتفظت بنقوشها وكتاباتها الكوفية . أما القباب الثلاث الاخرى فقد اندثرت وجددت القبـــة الحالية التى فوق المحراب (شكل ١٠٨) .



شكل ١٠٨ — الجامع الأزهر — قبة الحافظ من الداخل — ٥٤٤هـ / ١١٤٩ م

وتشتمل الزخارف الفاطمية الاصلية فى الجامع الازهر على العناصر الهندسية والنباتية ففى فتحات الشبابيك نرى زخارف هندسية من حلقات واوراق نباتية من انصاف مراوح نخيلية — وفى ازار تلك الشبابيك وحافات العقود نجد كتابات كوفية مزهرة ازهارا بسيطا وفى تواشيح العقود تبدو الزخارف الجصية من عناصر نباتية اكثر تطورا وغنى من العناصر الجصية فى الجامع الطولونى . وحول زخارف المحراب من الداخل والخارج شريط من زخارف كتابية بالخط الكوفى المزهر نصها :

من الداخل :

« بسم الله الرحمن الرحيم قل ان صلاتى ونسكى ومحياى ومماتى لله رب العالمين لا شريك له وبذلك أمرت وانا اول المسلمين » .

ومن الخارج :

« قد افلح المؤمنون الذين هم فى صلاتهم خاشعون والذين هم عن اللغو معرضون » .

ولم يأخذ الجامع الازهر مكانته العلمية الدينية الا بعد أن تحول فى عهد العزيز الى جامعة شيعية تدرس فيها العلوم ويدعى فيها للمذهب الفاطمى . وكان اول درس القى بالجامع الازهر فى شهر صفر سنة ٣٦٥ هـ ٩٧٥ م عندما جلس على بن النعمان القاضى واملى مختصر ابيه فى فقه الشيعة (المقريزى خطط ج ٢ ص ٣٤١) — وأجرى العزيز الارزاق على طلاب العلم فى الازهر ممن وفدوا من جميع العالم الاسلامى من المحيط الاطلسى الى الصين فتقابل فى أروقته ومقصوراته المراكشى والجاوى والصينى والتونسى وارتبط الافريقى والاسيوى والاوربى فى صحنه برابطة الاسلام وكان لطلابه نصيب من المكافآت الجامعية النوعية والمالية التى كان الخلفاء يمنحونها لطلاب العلم فيه وأساتذتهم كذلك ولعل أشهر المنح الجامعية تلك التى منحها الخليفة الحاكم بامر الله سنة ٤٠٠ هـ فى وقفية خاصة بالازهر وبعض مساجدالقاهرة رصد فيها رباعا تغل أموالا كثيرة وقد أشار المقريزى الى هذه الوقفية فى خططه جزء ٢ ص ٢٧٣ ، ص ٢٧٤ وقد جاء فيها ، « فمن ذلك للجامع الازهر بالقاهرة المحروسه المذكور فى هذا الاشهاد الخمس والثمن ونصف السدس ونصف التسع .. يصرف ذلك فيما فيه عمارة له ومصلحة وهو من العين المعزى الوازن (الدنانير المعزية المضبوطة الوزن الشرعى) الف دينار واحدة وسبعة وستون دينارا ونصف دينار وثمن دينار » . وقد عين فى هذه الوقفية مرتب الخطيب ووقف ثمن جميع مايلزم الجامع كل سنة « من حصر عبدانيةومضفورة وقناديل وبخور وشمع ومقداره نصف قنطار بالفلفلى (والرطل الفلفلى يزن ١٤٠ درهما) وما يلزم لكنس الجامع ونقل التراب وخياطة الحصر ومشاقة اى فتائل

لسرج القناديل ومئونة النحاس والسلاسل والتنانير أى القناديل والقباب التى فوق سطح الجامع والسلب او الحبال الليف ودلاء ادم اى جلد وخرق لمسح القناديل وقفاف للخدمة وقنب لتعليق القناديل ومكانس وازيار فخار وزيت وقود وأرزاق الائمة وعددهم ثلاثة والقومة اى الخدم وعددهم أربعة والمؤذنين وعددهم خمسة عشر مؤذنا وقد رتب الحاكم فى الوقفية لكل من الائمة دينارين وثلثى دينار وثمن دينار فى كل شهر ولكل مؤذن وخادم دينارين فى كل شهر وللمشرف على الجامع اربعةوعشرين دينارا فى السنة .ولم يفته ايضا ان يحدد اجرة كل من يحتاج اليه العمل فى هذا الجامع بالاضافة الى ثمن مائة وثمانين حمل تبن ونصف حمل جرايه لعلف راسى بقر للمصنع (اى دورة المياه) الذىلهذا الجامع وثمانية دنانير ونصف وثلث دينار . . ومن ذلك للتبن لمحلين يوضع فيه بالقاهرة أربعة دنانير . ومن ذلك لثمن فدانين قرط لتربيع (لعلف) راسى البقر المذكورين فى السنة سبعة دنانير .ومن ذلك لأجرة متولى العلف واجرةالسقاء والحبال والقواديس وما يجرى مجرى ذلك خمسة عشر دينارا ونصف ومن ذلك لاجرة الميضاة التى عملت بهذا الجامع اثنا عشر دينارا » .

ولا شك أن ريع هذه الوقفية كان سببا رئيسيا للعناية بالجامع الازهر ولا عجب فهو مسجد القاهرة ومعقل دعوة الفاطميين ويتضح من هذه الوقفية كيف كان للجامع الازهر وفرة من الائمة والمؤذنين والخدم الذين أجريت عليهم المرتبات المجزية .

وكان الخليفة المعز منذ انشاء الجامع الازهر يؤم المسلمين يوم الجمعةويقيم الخطبه فيه بانتظام وفىشهر رمضانوبقية المواسمالدينية كانالجامع الأزهر ينار بالانوار الساطعة ويعجب الخليفة بمناراته المزينة حتى انشأ المعز فى قصره بالقاهرة منظرة سماها « منظرة الجامع الازهر » يشاهد منها الزينات والانوار بالجامع (المقريزى خطط ج ١ ص ٤٦٥) . وقد سجل لنا ابو المحاسن فى النجوم الزاهرة المراسيم المنظمة التى كانت تتبع حينما كان الخليفة الفاطمى يتوجه لخطبة الجمعة بالجامعالأزهر فىرمضان ومن ذلك انه كان«اذا أرادان يخطب يتقدم متولى خزانه الفرش الى الجامع ويغلق المقصورة التى برسم الخليفة والمنظرة وأبواب مقاصيرها وبادهنج المنبر (بابا المنبر الجانبيان) ثم يركب الخليفة ويسلم لكلواحد منمقدمى الركاب فىالميمنة والميسرة اكياس الذهب والورق (الفضة) سوى الرسوم المستقرة والهبات والصدقات فى طول الطريق . ويخرج الخليفة من باب الذهب والمظلة بمشدة الجوهر على راسه . وعلى الخليفة الطيلسان ثم يدخل من باب الجامع الى الدهليز الاول الصغير ومنه الى القاعة المعلقة التى كانت برسم جلوسه ، فيجلس فى مجلسه

وترخى المقرمة الحرير (الستر الحرير) ويقرأ المقرئون وتفتح أبواب الجامع حينئذ . ويتوجه الخليفة الى المنبر للخطابة ويصعد عليه . فاذا صار باعلاه اشار للوزير بالطلوع اليه وهو يقبل الدرج حتى يصل اليه فيزر (يغلق) عليه القبة ويخطب الخليفة ، حتى اذا فرغ من الخطبة طلع اليه الوزير وحل الازرار فينزل الخليفة ثم يصلى بالناس ويسلم . فاذا انقضت الصلاة أخذ لنفسه راحة بالجامع بمقدار ما تعرض عليه الرسوم وتفرق ؛ ويذكر أبو المحاسن أن الصدقات كانت تعم الناس من حين يركب الخليفة من القصر الى الجامع حتى يعود (النجوم ج ٤ ص ١٠٢ ــ ١٠٤) .

وقد دام هذا الترتيب الى آخر العصر الفاطمى أى الى أيام العاضد آخر خلفائهم (النجوم ج ٤ ص ١٠٤) غير أن حال الازهر قد تغيرت فى عصر الدولة الايوبية السنية فقد أوقف صلاح الدين الخطبة فى الجامع الازهر وظلت كذلك نحو قرن من الزمان الى ان تولى السلطان المملوكى الظاهر بيبرس فاهتم بامر الجامع وزاد فى بنائه وشجع التعليم فيه وأعاد اليه الخطبة فى سنة ٦٦٥هـ ــ ١٢٦٦ م وسارت سياسة سلاطين المماليك وأمرائهم بعد ذلك على اصلاح الازهــر وتوسيعه وادخال الزيادات فى عمارته حتى تضاعفت مساحته الفاطمية . ويكفى لتوضيح أهمية الاعمال المعمارية المملوكية فى الجامع الازهر [illegible]



شكل ١٠٩ ــ الجامع الازهر ــ مئذنه قايتباى الى اليمين ــ ٨٧٣هـ / ١٤٦٨ م
ومئذنة الغورى الى اليسار ــ ٩١٥ هـ / ١٥١٠ م

ان نشير هنا الى المدرستين الطيبرسية ٧٠٩ هـ ـــ ١٣٠٩ م والاقبغاوية ٧٤٠ هـ ـــ ١٣٤٠ م اللتين الحقتا بالجامع الازهر منذ عصر الناصر : الاولى على يمين الداخل الى الجامع من بابه الرئيسى الحالى والثانية على يساره . اما المدرسة الجوهرية فتقع فى الناحية الشمالية الشرقية من الجامع ـ وقد انشاها الامير جوهر القنقبائى حوالى سنة ٨٤٤ هـ ـــ ١٤٤٠م فى عهد الاشرف برسباى وتمتاز بقبتها الحجرية الصغيرة الحجم وتعتبر من اوائل القباب المملوكية التى تزين سطحها الزخارف العربية المحفورة فى الحجر ، وقد بقى من العمارة المملوكية فى هذه المدارس الثلاث مئذنتان رشيقتان : احداهما للسلطان قايتباى وهى الى يسار الداخل من الباب الموصل لصحن الجامع الحالى ، والثانية مئذنة الغورى وهى على يمين الداخل من نفس الباب وهذه منارة ضخمة ذات رأسين وتمتاز بتلبيس القاشانى فى بدن دورتها الثانية كما تمتاز بوجود سلمين فيما بين دورتيها الاولى والثانية صمما بحيث لا يرى الصاعد فى أحدهما الاخر وهى احدى الحيل المعمارية القاهرية فى مآذن الازهر . وقد انشئت هذه المنارة سنة ٩١٥ هـ ـــ ١٥١٠ م ، وقد شاعت المنارات ذات الرؤوس المزدوجة بالقاهرة منذ نهاية القرن ٩ هـ ـــ ١٥ م (شكل ١٠٩) .

وفى العصر العثمانى أجرى الامير عبدالرحمن كتخدا ١١٦٧ هـ ـــ ١٧٥٣ م عمارات كثيرة فى الجامع الازهر فاضاف الى رواق القبلة رواقا كبيرا آخر يشتمل على خمسين عمودا رخاميا تحمل بوائك ذات عقود حجرية مرتفعة ويغطيها سقف خشبى مسطح وبنى فى هذا الرواق محراب جديد وضع له منبر خاص.وانشا هذا الامير بابا عظيما فى ناحية الجامع الجنوبية الغربية امام الباطلية واشتهر باسم باب الصعايدة وبنى أعلى هذا الباب مكتبا ليتعلم الايتام من اطفال المسلمين القرآن الكريم وجعل بداخله رحبة واسعة وصهريجا عظيما وبنى رواقا مخصوصا لطلبة الازهر الصعايدة المنقطعين للعلم جعل به مرافق ومنافع ومطبخا ومخادع وخزائن للكتب كمابنى بجانب باب الصعايدة بابا آخر جهة مطبخ الجامع عرف بباب الشوربة وهو الباب الجنوبى الشرقى وجعل عليه منارة أخرى مماثلة لمنارة باب الصعايدة ويذكر على مبارك فى صدد تعليل اهتمام عبد الرحمن كتخدا بالصعايدة ان السبب فى ذلك هو حبه للشيخ على العدوى شيخ رواق الصعيد بالازهر ثم يضيف « ان الامير كتخدا لحبه بالصعايدة من اجل الشيخ العدوى ـ جعل مدفنه بجوار هذا الرواق وكان أكابر الازهر يتخذون هذا المدفن مجلسا يجتمعون فيه للمفاوضة والتشاور فى المهمات » .

وقد مضى على الجامع الازهر حتى اليوم ١٠٠٠ عام كان فيها موضع الرعاية

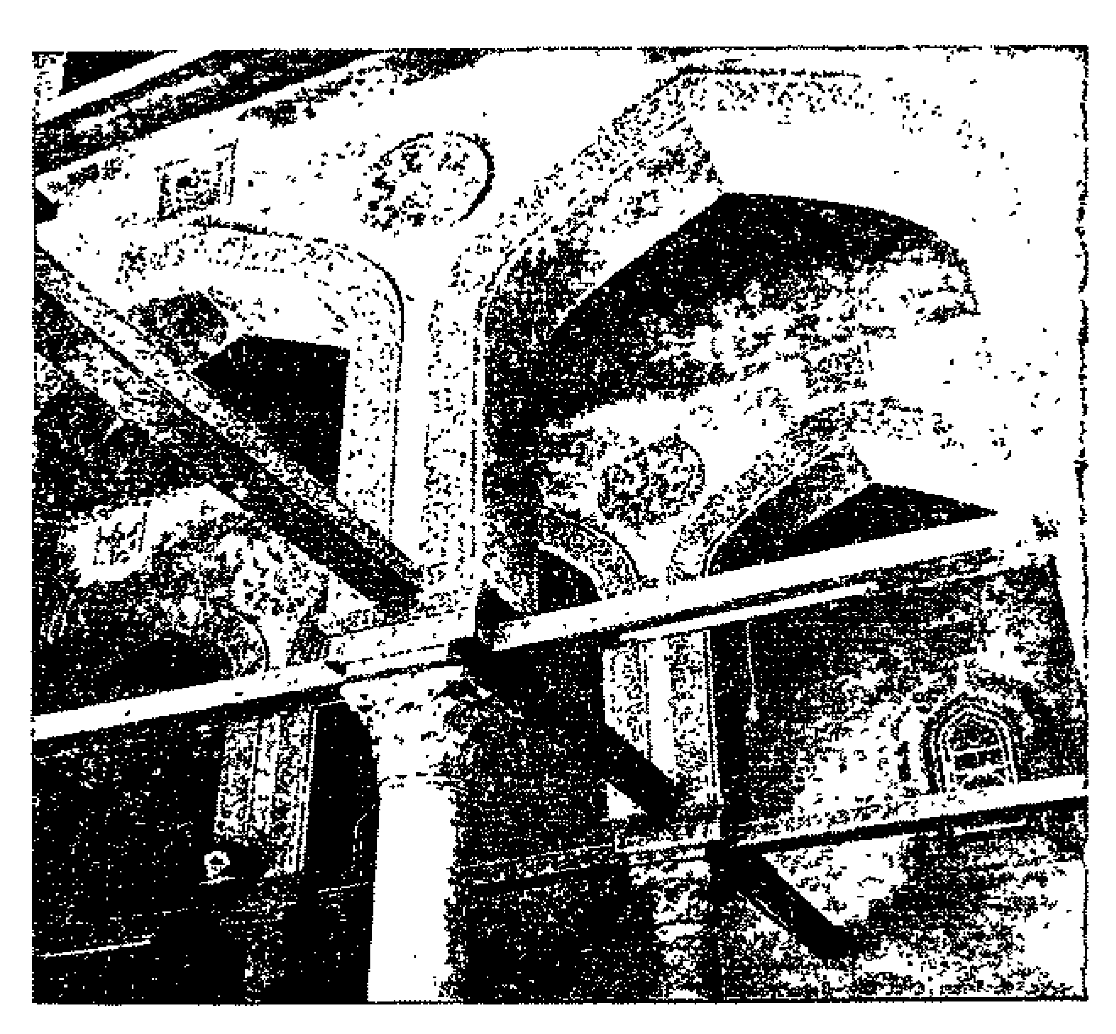
والاهتمام من الحكومة والشعب على السواء باعتباره أقدم جامع بالقاهرة وأقدم جامعة فى العالم الاسلامى كله يقصدها الطلاب للدراسة فى اروقته الداخلية وجهاته وقد أطلق على طلبة هذه الاوروقة المجاورة اسم المجاورين ، وقد أحصى هذه الاروقة المرحوم عبد الحميد نافع فى كتابه الذيل على المقريزى وهو مخطوط بمكتبة الازهر فذكر اسماءها ومواقعها ومبين الخبز المعين لكل رواق وعدد طلبته وكان لكل رواق شيخ وجراية مخصصة للاساتذة والطلبة وكانت هذه الاروقة كثيرة منها رواق الصعايدة ورواق الدكارنة (الدارفورية) ورواق الجاوه ورواق السليمانية الافغان ورواق المغاربة ورواق السنارية ورواق الاروام (الاتراك) ورواق الفشنية ورواق الشراقوة ورواق الحنابلة وغيرهم وقد حدد الشيخ سليمان رصد فى كتابه «كنز الجوهر فى تاريخ الازهر» (ص ٩٦) كل هذه الأروقة ومن تحديده لها نعلم أن الاروقة التى اشتملت على مساكن للطلبة كان اغلبها فى الناحية القبلية من الجامع الازهر ولهما مداخل اليه هدمت واعيد بناؤها بعد ذلك .

وفى تاريخ الازهر ظاهرة تستحق الاشادة بها وهى انه على الرغم من كثرة المدارس فى القاهرة التى اسست فيها منذ العصر الايوبى وعلى الرغم من أن أكابر العلماء والاساتذة تولوا كراسى التدريس فى هذه المدارس فانها تعتبر بالنسبة للازهر كافرع صغيرة من الدوحة العظيمة وهكذا كان الازهر يمثل بالنسبة لمدارس القاهرة ومساجدها المدرسة الام او الجامعة الكبرى التى لا تنافسها اية جامعة اخرى . .ويكفى أن نعرف أن رواد النهضة الفكرية والعلمية فى القاهر ةتخرج معظمهم من الجامع الازهر .

مسجد الصــالح طلائع

الدكتور عبد الرحمن فهمى

اذا كان الجامع الازهر هو أول المساجد الفاطمية فى قاهرة المعز فان مسجد الصالح طلائع آخرها ، انشاه سنة ٥٥٥ هـ (١١٦٠ م) أبو الغارات الملقب بالملك الصالح طــلائع بن زريك وزير الفائز الفاطمى وكان أرمنى الأصــل شيده ليدفن فيه رأس الحسين بن على رضى الله عنه لما خيف عليها من هجمة



شكل ١١٠ ـ مسجد الصالح طلائع ـ ٥٥٥ هـ / ١١٦٠ م

الفرنج على عسقلان حيث كانت مدفونة ولما فرغ الصالح من بنائه لم يمكنه الخليفة الفائز من ذلك وأصر على دفنها داخل القصور الزاهرة حيث المشهد الحسينى اليوم .

ورغم ان المسجد قد فرغ من بنائه فى سنة ٥٥٥ هـ الا انه لم يصبح مسجدا جامعا الا بعد ذلك بمائة سنة حين اقيمت فيه أول صلاة للجمعة فى عهد المعز أيبك التركمانى فى أوائل الدولة المملوكية فى سنة « بضع وخمسين وستمائة » على حد قول المقريزى (ج ٢ ص ٢٩٣) .

ويعتبر مسجد الصالح طلائع من المساجد المعلقة بالقاهرة اذ يرتفع مستوى هذا الجامع عن ارض الشارع بما يقرب من اربعة امتار فوق مجموعة من الدكاكين أسفل ثلاث من واجهاته الحجرية الاربعة . ويقع الباب العمومى للجامع فى الواجهة الغربية وقد أقيم أمامه رواق محمول على اربعة اعمدة رخامية تحمل عقودا زخرفت حافاتها ، وحلى صدر الرواق بآيات قرآنية محفورة بالخط الكوفى المزهر وللرواق سقفه من خشب مزين بزخارف نباتية محفورة حفرا بارزا ، ويعتبر هذا السقف الخشبى النموذج الوحيد للسقوف الفاطمية اذا استثنينا الالواح الخشبية التى بقيت من سقف القصر الغربى الصغير والتى يحتفظ بها متحف الفن الاسلامى .

وكان لجامع الصالح طلائع باب خشبى من مصراعين صفح وجهاهما بالنحاس المزخرف اما ظهر المصراعين فمن الخشب المحفور بزخارف فاطمية ، ويحتفظ المتحف الاسلامى بهذين المصراعين حاليا وهو اقدم الابواب الفاطمية المصفحة بالنحاس فى قاهرة المعـز .

وعند نهاية الوجهة الرئيسية الغربية وأول الوجهة الشمالية سجل تاريخ انشاء الجامع فى نقش نصه :

« بسم الله الرحمن الرحيم أمر بانشاء هذا المسجد بالقاهرة المعزية المحروسة فتى مولانا وسيدنا الامام عيسى أبى القاسم الفائز بنصر الله أمير المؤمنين صلوات الله عليه وعلى آبائه الطاهرين وأبنائه الاكرمين السيد الاجل الملك الصالح ناصر الائمة وكاشف الغمة أمير الجيوش سيف الاسلام غياث الانام كافل المسلمين وهادى دعاة المؤمنين ابو الغارات طلائع الفائزى عضد الله به الدين وأمتع بطول بقائه أمير المؤمنين وأدام قدرته وأعلى كلمته ونصر ألويته وفتح له وعلى يديه مشارق الارض ومغاربها فى شهور سنة خمس وخمسين وخمسمائة والحمد لله وصلى الله على سيدنا محمد خاتم النبيين وسيد المرسلين وعلى أمير المؤمنين على بن ابى طالب افضل الوصيين وعلى ولديه

الطاهرين أبى محمـــد الحسن وأبى عبد الله الحسين وعلى الائمـــة من ذريتهم أجمعين وسلم وشرف وكرم وعظم الى يوم الدين وجعلناهم ائمة يهدون بأمرنا وأوحينا اليهم فعل الخيرات واقام الصلاة وايتاء الزكاة وكانوا لنا عابدين ـ رحمة الله وبركاته عليكم أهل البيت انه حميد مجيد ٠٠ ، ٠

وكانت منارة جامع الصالح تعلو الباب الرئيسى فى الواجهة الغربية ولكنها هدمت وحلت محلها منارة أخرى أزيلت سنة ١٩٢٦ لحدوث خلل بها ٠

ويتكون الجامع من الداخل من أربعة أروقة يتوسطها صحن كبير مساحته حوالى ٤٥٥ متر مربع به صهريج كان يملأ وقت الفيضان من الخليج عنـــد باب الخرق أى باب الخلق الحالى .

واهم هذه الأروقة الايوان الشرقى الكبير وهو يشتمل على ثلاث بلاطات ذات عقود محمولة على اعمدة رخامية وفى جدار المحراب شبابيك جصية حديثة صنعتها لجنة حفظ الاثار على مثال الشباك الاصلى المحفوظ بمتحف الفن الاسلامى حاليا ، وتزخرفه ايات قرآنية من سورة التوبة بالخط الكوفى يقرأ منها « ان الله اشترى من المؤمنين انفسهم » (شكل ١١٠) .

ويمتاز المحراب ببساطته ويحيط به عمودان من الرخام الاحمر والى يمين المحراب منبر رائع دقت حشواته وقوائمه وسلمه وجلسة الخطيب بالاويمة الدقيقة المتقنة وهو لا يرجع الى عصر انشاء الجامع ، اذ أمر بصنعه الامير بكتمر الجوكندار سنة ٦٩٩ هـ (١٢٩٩ م) كمـــا يتضح من النقش المكتوب عليه فوق جلسة الخطيب ونصه : ان الذين سبقت لهم منا الحسنى أولئك عنها مبعدون أمر بانشاء هذا المنبر المبارك الجناب العالى الاميرى الكبيرى سيف الدين بكتمر الجوكندار أمير جندار وذلك بتاريخ سنة تسع وتسعين وستمائة (د. حسن الباشا : الفنون الاسلامية والوظائف جـ ١ ص ٣٧٦) ٠

كما كتب فوق باب المنبر اسم بكتمر وتاريخ سنة ٦٩٩ هـ كذلك . ولاشك فى أن الصالح طلائع قد صنع منبرا لمسجده بالقاهرة ولكنه اختفى كما صنع منبرا آخر لمسجده موجود فى قوص للان ويعطينا منبر طلائع بقوص فكرة واضحة كاملة عن دقة صناعة المنابر الفاطمية .

ولم ينج مسجد الصالح طلائع من آثر الزلازل التى حدثت سنة ٧٠٢ هـ وأصابت أضرارها كثيرا من مساجد القاهرة غير أن الامير سيف الدين بكتمر عنى بتعميره وتجديده وقد أشار المقريزى الى ذلك كما أشار أيضا الى تعمير سنة

٨٤٤ هـ ـ وسنة ٨٨٢ هـ وحتى أواخر القرن ١٩ م فى عصر على باشا مبارك كان جامع الصـــالح طـلائع « من المساجد الشهيرة ولم تــزل شعائره مقامة بالجمعة والجماعة » ـ (خطط جديدة جـ ٥ ص ٣٨) ـ وكان بوسط صحنه حنفية وصهريج وميضاة ونخلات ـ ولكن بعد عصر على مبارك ساءت حال الجامع فتوقفت الصلاة فيه واحتلته الاهالى واقاموا حوله المبانى من دور ودكاكين الى أن تقرر هدمه فيما عدا رواق القبلة واعادة بنائه من جديد على نفس طرازه الفاطمى الاصلى فى النصف الاول من القرن العشرين .

ويزخر مسجد الصالح طلائع بزخارفه المتنوعة وقد امتلأت بهذه الزخارف مسطحات الجامع الداخلية والخارجية وتمتـــاز هذه الزخارف بعنـــاصرها الهندسية ولكن يشيع فيها مجموعة كبيرة من الكتابات الكوفية المزهرة تشتمل على آيات قرآنية وهى تدور حول عقود رواق القبلة ونوافذ الجامع . وكانت معظم ستائر الجامع الجصية تمتلىء بهذه العناصر الكتابية .

ويحتفظ متحف الفن الاسلامى بالقاهرة بواحد من هذه الشبابيك الجصية المنقولة من جامع الصالح طلائع وهو نموذج رائع لما كانت عليه الزخارف الجصية الفاطمية فى هذا الجامع . وتبدو فيه الكتابات الكوفية وهى تدور فى افريز يشكل عقدا مدببا تملأ أرضيته الفروع النباتية الدقيقة . ونص الكتابة جزء من الاية رقم ١١١ من سورة التوبة « ان الله اشترى من المؤمنين انفسهم » . . ولا يخفى علينا ما فى اختيار هذه الاية من مناسبة للاشارة الى استشهاد الحسين رضى الله عنه وهو الذى بنى الجامع أساسا لاستقبال رأسه الكريم وربما اكملت الاية بعد ذلك فى اطار شبابيك أخرى (واموالهم بأن لهم الجنـة يقـاتلون فى سبيل اللـه فيقتلون ويقتلون وعدا عليه حقـا فى التوراة والانجيل والقرآن ومن أوفى بعهده من الله فاستبشروا ببيعكم الذى بايعتم به وذلك هو الفوز العظيم) .

وربما كانت الصرر الزخرفية المستديرة تمثل أهم العناصر الزخرفية بهذا الجامع وهذه الصرر مختلفـة الاشكال وتنتشر فى كل أنحاء المسجد وقـد تبقى بعضها فى كوشات العقود فى حالة جيدة بينما اختفت معالم البعض الاخــــر .

اسوار القاهرة وأبوابها

الدكتور عبد الرحمن فهمى

فى ١٧ شعبان سنة ٣٥٨ هـ (٦ يوليو ٩٦٩ م) سار الجيش الفاطمى بقيادة جوهر فى مدينة الفسطاط بعد الاستيلاء عليها من الاخشيديين ، وهو يحمل لواء النصر حتى عسكر فى السهل الرملى الواقع الى شمال الفسطاط وهو سهل يحده من الشرق جبل المقطم ومن الغرب خليج امير المؤمنين وكان هذا السهل خاليا من البناء ، الا من قليل يتعلق ببستان كافور ودير مسيحى يسمى دير العظام وهو فى المكان الذى يشغله الآن الجامع الاقمر،وحصن صغير يسمى قصر الشوك وفى هذا السهل اختط جوهر فى نفس اليوم الذى انتصر فيه سور مدينة القاهرة التى قرر تأسيسها لتكون مدينة ملكية حصينة للخليفة واتباعه، كما اختط القصر الفاطمى الذى أراد ان يستقبل فيه مولاه المعز . وحينما اتى اعيان الفسطاط فى صباح اليوم التالى لتهنئته وجدوا أسس البناء الجديد كانت قد حفرت فعلا .

وتعتبر القاهرة المدينة الاسلامية الوحيدة التى أقيم لها أسوار ثلاثة على فترات تاريخية متعاقبة ، السور الاول هو سور جوهر والسور الثانى سور أمير الجيوش بدر الجمالى فى عهد الخليفة المستنصر والسور الثالث هو سور بهاء الدين قراقوش فى سلطنة الملك الناصر صلاح الدين الايوبى الذى بناه ليضم القاهرة والقطائع والعسكر والفسطاط جميعا .

أولا : سور جوهر :

يكاد يجمع الباحثون الذين تناولوا تأسيس القاهرة وأسوارها على صحة القصة المتواترة عن اعتماد جوهر على المنجمين عند ابتداء بناء السور اذ أصدر اليهم الاوامر باختيار طالع سعيد لتأسيس أسوار القاهرة وأبوابها وقصورها وعندما حفرت الخنادق لبناء أساس الجدران ثبتت فيها قوائم ربطت بحبال علقت عليها اجراس ، حتى اذا حانت الساعة المحددة أرسل المنجمون الاشارة الخاصة بالبدء فى العمل ، وأمر العمال بأن يقفوا على تمام الاهبة لالقاء الاحجار والمونة الموضوعة فى متناول أيديهم فى الخنادق المحفورة عندما تصدر اليهم الاشارة بذلك ، وهى دق الاجراس ولكن قبل أن تحين اللحظة المقررة وقع غراب على الحبال المشدودة فدقت الاجراس فظن العمال أن المنجمين قد أعطوا

اشارة البدء فى العمل فالقوا الاحجار والمونة فى الخنادق المحفورة . وفى هذه اللحظة كان كوكب المريخ فى الطالع وكان يطلق عليه قاهر الفلك فسميت المدينة « القاهرة » وقد اشار المقريزى الى هذه القصة ولكن بعض الباحثين المحدثين يشكون فى صحتها ويربطون بينها وبين قصة مشابهة كان قد أوردها المسعودى فى كتابه مروج الذهب عن بناء الاسكندر لمدينة الاسكندرية ومن المرجح أن هذه القصة خرافة من الخرافات التى أراد بها المؤرخون القدامى تفسير اطلاق اسم القاهرة على المدينة المسورة التى انشاها جوهر علما بانها سميت «المنصورية» تيمنا باسم المنصورية مدينة الفاطميين بشمال افريقيا ولم تحمل اسم القاهرة الا بعد حضور المعز لمصر بعد انشائها بأربع سنوات .

والمهم انه يمكننا تتبع حدود سور جوهر لمدينته فى اكثر اجزائه بكثير من الدقة وذلك فى ضوء ما امدنا به المقريزى اللهم الا ذلك الجزء الذى بين باب النصر وباب البرقية عند نهاية شارع الدراسة الذى اطلق عليه الان اسم « الاثرى حسن عبد الوهاب » فانه لا توجد لدينا عنه اية تفاصيل .

ويقول المقريزى ان هذا السور الاول للقاهرة كان « من لبن وضعه جوهر القائد على مناخه الذى به هو وعساكره حيث القاهرة الان فاداره على القصر والجامع » ويحدثنا انه ادرك من هذا السور اللبن قطعا وان آخر ما رأى منه قطعة كبيرة كانت فيما بين باب البرقية ودرب بطوط وانه حينما هدمها بعض الناس فى سنة ٨٠٣ هـ شاهد المقريزى من كبر لبنها ما يتعجب منه فى زمنه حتى أن اللبنة كانت قدر ذراع × ثلثى ذراع كما ذكر أن عرض جدار السور كان عدة اذرع وكان يتسع لمرور فارسين وانه كان بعيدا عن السور الحجر الذى بناه قراقوش فى عهد صلاح الدين والذى كان موجودا فى أيامه بنحو خمسين ذراع » (مقريزى : خطط ج ١ ص ٣٧٦ و ص ٣٧٧) .

ولما كانت الاعمال الانشائية قد تمت فى مساء يوم ١٧ شعبان سنة ٣٥٨ هـ بالليل فانه فى صباح اليوم التالى وجد جوهر فى جدران السور والقصر ازوارات (تعرجات) غير معتدلة فلم تعجبه (القلقشندى : صبح الاعشى ج٣ص ٣٤٥) غير انه تركها على حالها واستمر فى البنيان حتى اكمله ومع ذلك كان سور القاهرة الاول يشكل مربعا منتظما تقريبا طول كل ضلع من اضلاعه يبلغ نحوا من ١٢٠٠ متر ويواجه كل ضلع من هذا المربع احدى الجهات الاصلية الى حد كبير فيسير الضلع الغربى فى محاذاة الخليج والشرقى فى محاذاة جبل المقطم ويواجه الضلع الجنوبى مدينة الفسطاط بينما يواجه الضلع الشمالى سهلا رمليا فسيحا وقد ضم هذا

السور جميع المنشآت الداخلية بالقاهرة فبدت المدينة وكأنها حصن عظيم يدور عليه سور سميك كان يكفى لكى يمر فوقه فارسان جنبا الى جنب على حد قول المقريزى الذى سبقت الاشارة اليه وهو سمك يزيد على المترين وقد ابدى المقريزى دهشته من حجم الطوب المستعمل فى هذا السور عندما عاين الجزء المتبقى منه الى عهده حتى سنة ٨٠٣ هـ من باب البرقية الى درب بطوط وتبلغ مساحة الطوبة ٦٠ سم فى ٤٠ سم ومما تجدر ملاحظته ان ياقوت الحموى قد ذكر حين وصفه « للمهدية » العاصمة الاولى للفاطميين فى شمال افريقيا أن جدران قصرها كانت ذات سمك مماثل .

وربما كان السبب فى بنـاء الاسوار بهذا السمك هو تمكين الحاميـة المدافعة عن القـاهرة من التجمع السريع عنـد اية نقطة معرضـة لان يتسورها الاعداء أو يهاجمونها بطريقة او باخرى . وقد كان المتبع منذ عهد الرومان ان ينشىء المحـاصرون ابراجـا متحركة من الخشب تزيد فى ارتفاعهـا عن الاسـوار المراد مهاجمتهـا وكانت هـذه الابراج الخشبية اذا اتى بها قرب الاسـوار استطاع المحـاصرون أن يهددوا اعالى هـذه الاسوار والاستحكامات وامكنهم باستخدام الكبارى المتحركة انزال بعض رجال الجيش المحاصر للاشتراك فى الهجوم والاستيلاء على المدينة فاذا لم تكن هذه الاسوار سميكة سمكا كافيا لم يستطع المحاصرون ان يقاوموا صفا واحدا من الرجال الذين يهاجمون الحصن هجمة موفقة .

والواقع ان الغرض من بناء جوهر لاسوار القاهرة واضح منذ البداية فهو يؤسس مدينة ملكية محصنة ضد هجمات العباسيين او القرامطة اذا ما فكر اى منهم فى الاستيلاء على القاهرة وطرد الفاطميين منها لذلك احاط جوهر بسوره قصر الخليفة ودواوين الحكومة ومساكن الحامية العسكرية فضلا عن المبانى الاخرى الكثيرة كبيت المال ودار الضرب والمكتبة ومقابر الخليفة والمذبح ودار الاسلحة والاصطبلات وغيرها، غير أن ابن دقماق يذكر هدفا آخر ارستقراطيا قصده جوهر من بناء سوره يختلف عن هدف التحصين اذ يقول أن جوهر بنى القصر لمولاه المعز حتى يكون هو واعوانه وجيوشه فى معزل عن عامة الشعب. الا أن المقريزى يؤكد غرض الحماية والتحصين للقاهرة التى بنيت كمعقل يلجأ اليه فيذكر أن « قصد جوهر باختطاط القاهرة حيث هى اليوم أن تصير حصنا فيما بين القرامطة وبين مدينة مصر ليقاتلهم من دونها فادار السور اللبن على مناخه الذى نزل فيه بعساكره وانشا داخل السور جامعا وقصرا واعتبرها معقلا يتحصن به وتنزله عساكره واحتفر الخندق من الجهة الشمالية ليمنع اقتحام عساكر القرامطة الى القاهرة وما وراءها من المدينة » (المقريزى

خطط جـ ١ ص ٣٦٢) ومن المحتمل أن يكون الغرض من السور هو تحقيق هذه الاهداف كلها دفاعية كانت أو غير دفاعية وقد نتساءل الان هل استطاع سور القاهرة الاول ان يحقق الاغراض التى انشيء من اجلها ؟ وبمعنى آخر هل استطاع أن يحصن المدينة تحصينا كافيا وكذلك يعوق عامة الشعب فى الفسطاط والعسكر والقطائع من الوصول للقاهرة ؟.

الحق ان هذا السور اللبن حول القاهرة التى كانت تبلغ مساحتها وقت انشائها ٤٠٠ فدان قد استطاع أن يقف حائلا ضد هجمات القرامطة الذين وصلوا بعساكرهم من طريق المقس (بولاق الان) فى شوال سنة ٣٦٠ هـ (يوليو — اغسطس ٩٧١ م) واستطاع أن يردهم جوهـــر عن طريق باب القنطرة الذى فتحه فى السور وانشا امامه قنطرة خاصة للدفاع منها عن المدينة التى لم يكن قد مضى على تأسيسها غير عامين . غير أن هذا الغرض الحربى لسور جوهر لم يستطع أن يمتد امده طويلا اذ مالبثت هذه الأسوار ان تحطمت ولم تعمر أكثر من ثمانين سنة وقد لاحظ ذلك الرحالة الفارسى ناصر خسرو عند زيارته لمصر فيما بين سنة ٤٣٩ هـ و ٤٤١ هـ (١٠٤٧ — ١٠٤٩م) حين ذكر أن القاهرة لم يكن لهـــا سور محصن وكانت ابنيتها الداخلية أعلى من بقايا اسوارها المحيطة بهـــا .

هذا فيما يتعلق بالغرض الحربى من أسوار جوهر اما عن الغـــرض الارستقراطى من هذه الأسوار وهو منع عامة الشعب من الاتصال بالقصور الملكية فمن المعروف ان جوهر منذ بناء أسواره حول القاهرة لم يسمح لأى فرد باجتياز أسوار المدينة الملكية الا اذا كان من جند الحامية الفاطمية أو من كبار موظفى الدولة وكان الدخول الى القاهرة وفق تصريح خاص عن طريق تلك الابواب التى فتحها جوهر فى السور وهى ثمانية أبواب : اثنان فى السور الشمالى هما باب الفتوح وفى شرقه باب النصر وكانا يقطن جنوب الجامع الحاكمى الآن وبابا بمقدين فى السور الجنوبى يطلق عليه باب زويلة ويمكن تحديد موضع هـــذا الباب الآن اعتمـــادا الى ما رواه القلقشندى والمقريزى اللذين شاهدا القسم الذى كان لا يزال موجودا من هذا الباب فى ايامهما وكان بالقرب من مسجد سام بن نوح ويوجد باب هذا المسجد الآن فى ركن سبيل تركى متأخر (يسمى مدرســـة المقادين على بعض خرائط المساحة $\frac{1}{500}$) بالقرب من باب زويلة الحالى وبجوار جامع المؤيد ويشير القلقشندى الى أن باب زويلة كان له عقدان وسمى هكذا نسبة الى قبيـــلة زويلة من قبائل البربر التى جاءت مع جيش جوهر من الغـــرب اذ يقول « واحد هذين البابين القوس الموجود الآن المجاور للمسجد المعـــروف بسام



شكل ١١١ — باب النصر — ٤٨٠هـ / ١٠٨٧ م (عن كتاب وصف مصر)

بن نوح عليه السلام والثانى كان موضع الحوانيت التى يباع فيها الجبن على يسرة القوس المتقدم ذكره .

وقد بطل دخول الناس من احد بابى زويلة وترك بقوسه دون استعمال حتى سد واستقر امرهم على المرور من باب واحد وهو باب معقود عليه قوس كذلك ويفسر القلقشندى سبب الاقتصار عند المرور على عقد واحد من بابى زويلة بقوله « وكان سبب ابطاله وسده ان المعز الذى بنيت له القاهرة لما دخلها عند وصوله من المغرب دخل من القوس الموجود الان هناك فازدحم الناس فيه وتجنبوا الدخول من الباب الاخر واشتهر بين الناس ان من دخل منه لم تقض له حاجسة فرفض وســـد » (القلقشـــندى : صبح الاعشى جـ ٣ ص ٣٤٩) .

وبجانب بابى زويلة فى الضلع الجنوبى للسور افتتح جوهر بابا آخر اسماه باب الفرج وهو يقع فىالنهاية الغربية منهذا الضلع الجنوبى سيما وان المقريزى قد اشار الى هذا الباب عند الكلام على ربع السلطان خارج باب

زويلة وحدده بين « باب زويلة وباب الفرج » اما ابواب الضلع الشرقى للسور فباب البرقية وكان من الصعب تحديده قبل سنة ١٩٥٧ ولكن التلال التى كانت خارج السور ناحية شارع الدراسة والتى لازالت تسمى تلال البرقية قد أزيل معظمها فكشفت عن بقايا هذا الباب الذى عرف باسم « باب التوفيق » .

اما الباب الثانى الشرقى فهو باب القراطين فيمكن تعيين موقعه تعيينا اقرب الى الدقة نظرا لان موقع الباب الذى حل محله لايزال معروفاً باسم الباب المحروق (المقـريزى : خطط جـ ١ ص ٣٨١) وقد أطلق عليه هـذا الاسـم بسـبب مـافعله سبعمـائة مملـوك هربـوا مـن القـاهرة عندمـا علمـوا بقتل الفارس الامير اقطاى فى ٢١ شعبـان سنة ٦٥٢ هـ (٦ اكتوبر سنة ١٢٥٤ م) ففى اثناء الليل تركوا منازلهم وتقدموا نحو هذا الباب فوجدوه مغلقا كما كانت العادة فى ذلك العصر اذ كانت تغلق ابواب مدينة القاهرة فى الليل ، فأوقدوا النار فى الباب « حتى سقط من الحريق » وخرجوا منه ومن ذلك الوقت عرف هذا الباب بالباب المحروق · ونظرا لان المقريزى يخبرنا انه كان يوجد سنة ٨٠٣ هـ جانبا من السور الذى بناه جوهر باللبن بين باب البرقية ودرب بطوط وان هذا السور كان يبعد خمسين ذراعا خلف سور صلاح الدين الحالى فلذلك يمكن ان نقرر ان موقع باب القراطين الاول كان على مسافة خمسين ذراعا اى حوالى ٣٠ مترا من الباب المحروق الحالى فى سور صلاح الدين · اما ابواب الضلع الغربى فهى باب القنطرة الذى بناه جوهر فى سوره بعد سنتين من بناء السور نفسه واقام امامه قنطرة فوق الخليج ليمشى عليها الى المقس ليدافع عن القاهرة ضد القرامطة الذين هاجموا مصر فى شوال سنة ٣٦٠ هـ (مقريزى : خطط جـ ١ ص ٣٨٣) والبـاب الثانى هو بـاب سعـادة وكـان موضـعه بالقـرب مـن شـارع الازهر الحالى عند تقاطعه مع درب سعادة ويضع كازانوفا Casanova باب سعادة ناحية الطرف الجنوبى للسور الغربى طبقا لما رواه المقريزى من أن هذا الباب قد سمى باب السعادة تيمنا باسم سعادة بن حيان غلام المعز الذى قدم من المغرب بعد ان بنى جوهر القاهرة ونزل بالجيزة ·فذهب جوهرلمقابلته وتلا ذلك ان دخل سعادة بجيشه مدينة القاهرة من هذا الباب فى رجب سنة ٣٦٠ هـ ٩ (مايو ٩١٧ م) وعسكر بها لذلك يعتقد كازانوفا ان سعادة لابد قد عبر النيل الى الفسطاط على الجسر الذى كان من المراكب بين الجيزة والفسطاط ثم سار الى القاهرة من الجنوب واكثر الاحتمالات لدخوله للقاهرة أنه مر من الباب الذى لابد وأنه كان قريبا جدا من الطرف الجنوبى للسور الغربى ولكن الاستاذ كريزويل يعارض هذا الراى على اساس انه لو كان سعادة بن حيان عازما على دخول القاهرة من اول باب يلقاه فى طريقه لكان هذا الاستنتاج

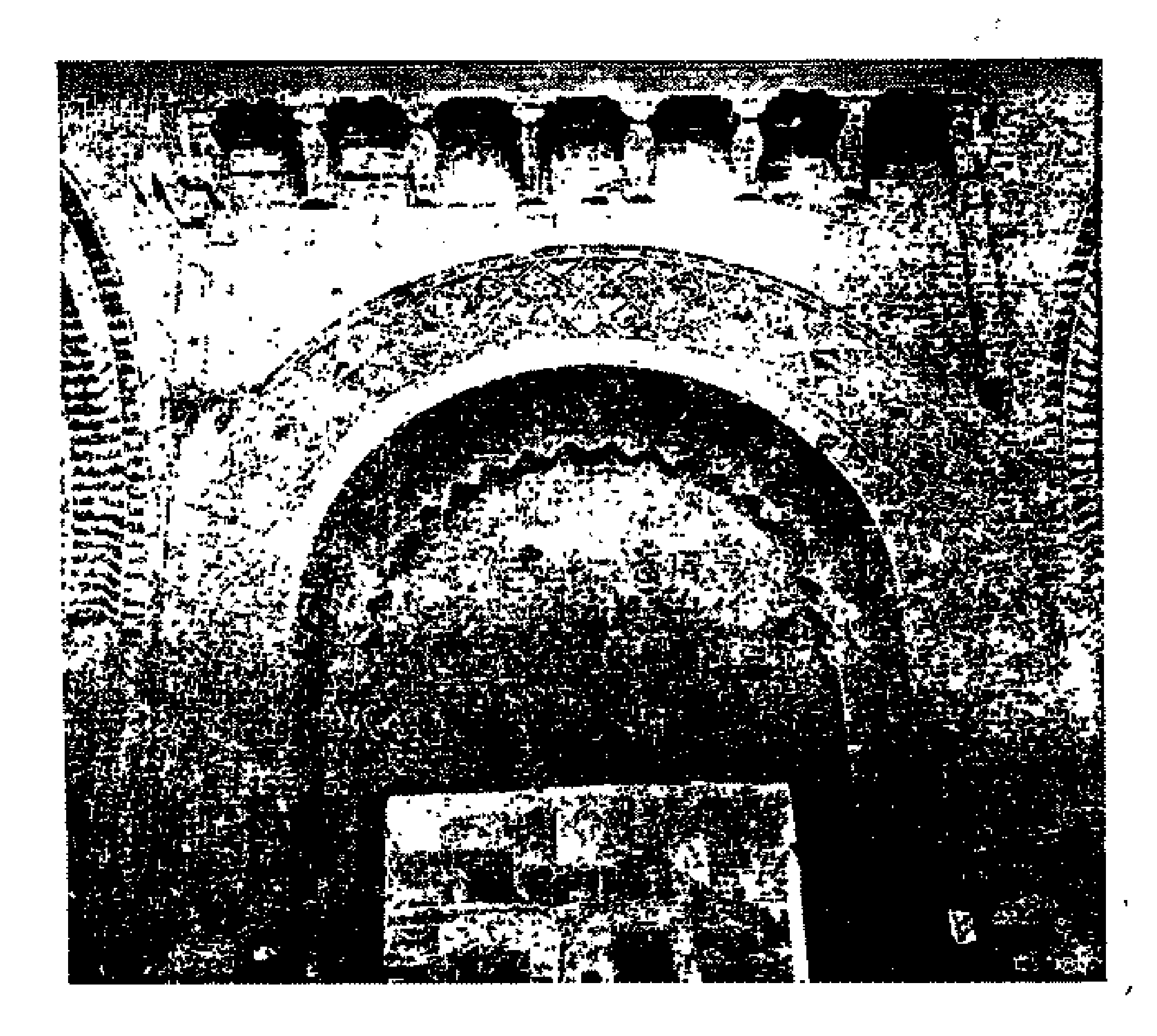
لتحديد باب سعادة صحيحا غير اننا نعلم أن سعادة قد امتنع عن الدخول من باب الفرج وهو اول باب يلقاه واختار بابا آخر فى الضلع الغربى للسور هو اقرب الابواب لقصر الخليفة والقصور الاخرى التى كان يدعوه الواجب الى التوجه اليها مباشرة ولايزال يوجد شارع يسمى درب سعادة بالقاهرة يحفظ لنا ذكرى هذا الباب فى سور جوهر ونظرا لان هذا الشارع يسير موازيا للخليج من باب الخلق الى مسجد السلطان جقمق (اثر رقم ١٨٠) فربما كان موقع هذا الباب الى جهة الشمال بالقرب من تقاطع شارع الازهر الحالى من درب سعادة .

ولم يمنع سور جوهر الناس من ان يبنوا خارجه حتى ان بدر الجمالى عندما شرع فى عصر المستنصر فى احاطة القاهرة بتحصينات دفاعية أمتن واقوى نراه يضم الى القاهرة المعزية ارضا جديدة داخل اسواره الجديدة منها جامع الحاكم الذى كان خارج اسوار جوهر ثم اصبح داخل القاهرة بعد أن ضمته اسوار بدر الجمالى .

ثانيا : اسوار بدر الجمـــالى :

سبقت الاشارة الى أن اسوار جوهر من الطوب اللبن لم تعمر اكثر من ثمانين عاما ولم تعد هذه الاسوار بعد ذلك صالحة للاغراض الدفاعية أو الارستقراطية مما أن استوزر المستنصر أمير الجيوش بدر الجمالى حتى قام بعمل سور آخر بعد أنوسع رقعة المساحة الأرضيةللقاهرة بمقدار ١٥٠مترا الىشمال السور القديم المذكور وحوالى ثلاثين مترا الى الشرق ومثلها الى الجنوب . وقد اشار المقريزى فى خططه الى أن ثلاثة من الاخوة احضرهم بدر الجمالى مـن مدينة الرها بشمال العراق بأرض ارمينية اسهموا فى بناء سور القاهرة الثانى وأبوابه الحجرية الضخمة (خطط ج ١ ص ٣٨١) ولا يزال هذا السور بأبوابه قائما حتى اليوم يشيد بعظمة فن العمارة الاسلامية فى القاهرة الفاطمية اذ لا يوجد نظير لهذه الابواب فى اية عمارة اخرى معروفة ويكفى أن نعرف أن هذه الروعة فى أبواب السور قد امتد اثرها الى اوروبا حيث يذكر اينلارت Enlart تفسيرا لاقامة عقود كنيسة فى شمال فرنسا على نسق بوابة الفتوح فى سور القاهرة انه ربما جاء ذلك من ان احد سفراء الحملة الصليبية التى ارسلها عمورى ملك بيت المقدس وقتذاك الى الخليفة العاضد بالقاهرة رأى هذه البوابات وتلك الاسوار فنقل اشكالها وقد سجل رسومها على باب تلك الكنيسة الفرنسية علامة على اعجابه بهـا .

وقد اقام بدر الجمالى اسواره وبواباتها خلف اسوار وابواب جوهر وموازية لها ، كما بناها كلها من الحجر المنحوت المصقول السطح المثبت فـى مداميك (صفوف) منتظمة وكان كل من الابواب الرئيسية الثلاثة وهى باب



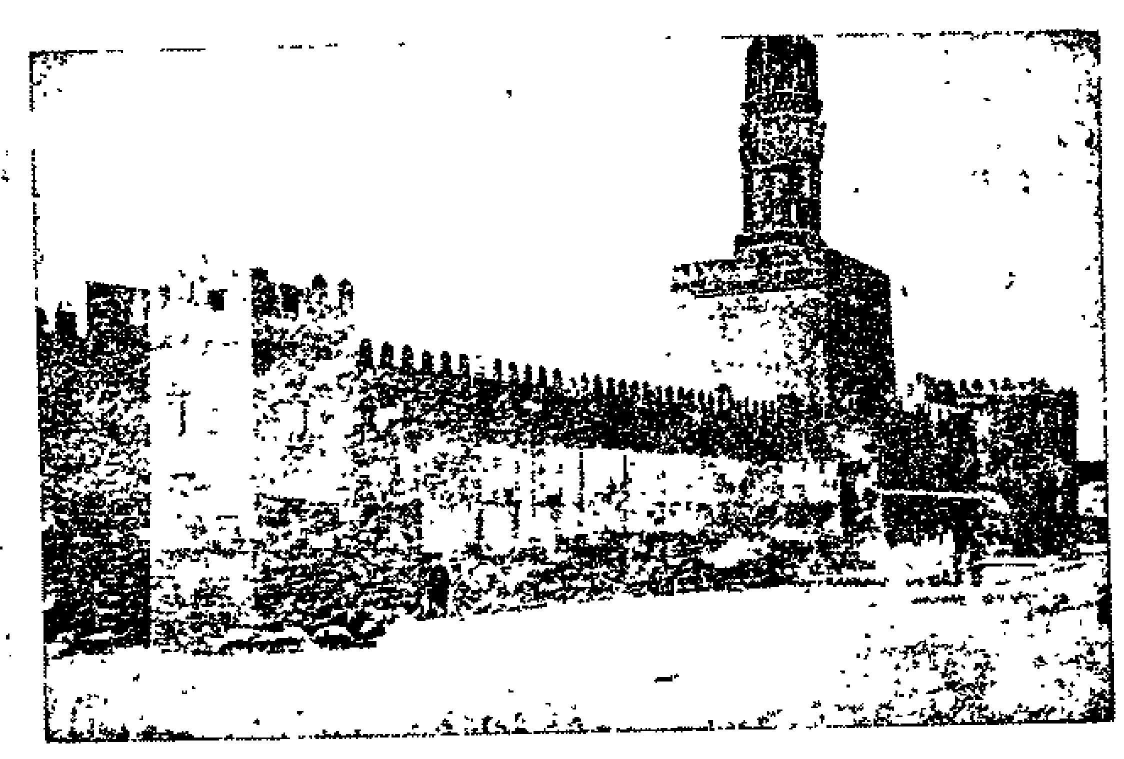
شكل ١١٢ — واجهة باب الفتوح — ٤٨٠ هـ / ١٠٨٧ م

النصر وباب الفتوح فى الضلع الشمالى وباب زويلة فى الضلع الجنوبى للسور يحف به برجان عظيمان وتبلغ مساحة كل باب ٢٥ مترا مربعا وارتفاعه اكثر من ٢٣ مترا .

واول باب انشىء فى السور الحجرى ناحية الشمال هو باب النصر وقد شيد بين برجين أو بدنتين مربعتين تقريبا نقشت على احجارهما رسوم تمثل بعض آلات القتال من دروع وسيوف وفوق الباب فتحة أعدت لتصب منها المواد الحارقة على العدو المهاجم ولكل برج سلم يوصل الى دورين آخرين فوق الدور الارضى المصمت وبالدور الاوسط حجرات سقوفها من عقود متقاطعة صنعت من الاحجار المنحوتة ويتوج باب النصر افريز يحتوى على نقش كتابى منحوت فى الحجر يسجل تاريخ انشاء الباب والسور الشمالى بسنة ٤٨٠ هـ (١٠٨٧ م)

ويعلو مدخل باب النصر عتب من الصنج الحجرية المعشقة فيشكل زخرفي وهي أقدم امثلة معروفة في عمارة القاهرة لهذا النوع من الصنج (شكل ١١١) .

اما باب الفتوح فقد انشيء في نفس السنة التي اقيم فيها باب النصر والسور الحجري الشمالي وهو يختلف عن باب النصر في ان برجي باب الفتوح مقوسا



شكل ١١٣ — سور بدر الجمالي شمالي القاهـرة والى اليمين مئذنه جـامع الحاكم وبـاب الفتـوح

القاعدة ويبلغ طول اطراف الواجهة في بوابة الفتوح ٢٣ مترا وارتفاعها حوالي ذلك وطول ممر البوابة من الخارج الى الداخل ٢٥ مترا · وتبلغ فتحة الباب بين البرجين ٥ر٧ متر وقد حليت جوانب البرجين بمقدين مغلقين نحتت حجارتهما على شكل وسائد حجرية صغيرة متلاصقة ويظهر هذا النوع من الزخارف هنا لأول مرة فيالقاهرة فيهذا الباب الحجري اما عتبالباب فهو يتألف مثل عتب باب النصر من صنجات مقصوصة معشقة تعشيقا بسيطا ويعتقد ان الاشكال الزخرفية التي تحيط بفتحه عقد باب الفتوح والتي تتالف من ازهار ونجوم ومحارات وفصوص ومعينات هي اشكال تشبه بعض زخارف العمارة المغربية التونسية (وخاصة جامع سوسة ٢٣٦ هـ) وممر البوابة مسقوف بقبة حجرية اقيمت على اربع مثلثات كروية · وبالابراج بالدور الاوسط حجرات ذات سقوف من قبوات متعارضة والادوار العليا من الابراج وهي الدور الثالث في باب

النصر وباب الفتوح مكشوفة ويمكن الوصول اليها عن طريق ذلك المر العلوى فى السور الذى يربط باب النصر بباب الفتوح واسفل هذا المر ممر أخر فى السور معقود · ويتم الوصول الى هذا المر عن طريق سلالم داخلية فى الابراج والسور على السواء تسهيلا لتحركات الجنود من مكان لاخر، داخل السور وخارجه (شكل ١١٢) .

اما باب زويلة فقد انشاه بدر الجمالى مع السور الجنوبى للقاهرة من الحجر المنحوت كذلك بعد ان اتم انشاء السور الشمالى وابوابه باكثر من أربع سنوات اذ ان تاريخ باب زويلة سنة ٤٨٥ هـ (١٠٩٢ م) وكان هذا الباب كما يذكر المقريزى ذا بدنتين اكثر علوا مما هما الآن فقد هدم اعلاهما الملك المؤيد شيخ عند بنائه لمسجده فى سنة ٨١٨ هـ (١٤١٥ م) واقام عليهما مئذنتى مسجده (شكل ١١٤) .

وبرجا باب زويلة مقوسان عندالقاعدة وهما اشبه ببرجى بابالفتوح ولكنهما اكثر استدارة ويشغل باب زويلة مساحة مربعة تقريبا طول كل ضلع من اضلاعها ٢٥ متر وتتمرج جدران ممر الباب فتتسع فتحة الباب الى الخارج وتضيق الى الداخل عند فتحة الباب كما فى باب الفتوح وممر باب زويلة مسقوف كله بقبة ولكنها قائمة على اربع مثلثات كروية وقد اختفت هنا فى باب زويلة معظم العناصر الزخرفية التى رأيناها فى قمة باب الفتوح . ومما يؤسف له ان معظم سور القاهرة الحجرى لبدر الجمالى من ضلعه الجنوبى قد زال معظمه عندما هدمه المؤيد شيخ بسبب انشاء جامعة سنة ٨١٨ هـ اما الجزء الشرقى من السور الجنوبى فيحجبه عن الرؤيا منزل الالايلى وبعض المنازل المجاورة وهكذا ظل باب زويلة خير شاهد على عظمة العمارة القاهرية وحق لعلى بن محمد النيلى ان يقول (صبح الاعشى جـ ٣ ص ٣٤٩) (شكل ١١٤) .

يا صاح لو أبصرت باب زويلة لعلمت قدر محله بنيانا
باب تأزر بالمجرة وارتدى النـ ـسرى ولاث براسه كيوانا
لو ان فرعونا رآه لم يرد صرحا ولا أوصى به هامانا

ثالثا : اسوار صلاح الدين :

وفى أواخر العصر الفاطمى فى عهد الخليفة العاضد كان حريق الفسطاط والعسكر سنة ٥٦٤ هـ حتى لا تقعا فى أيدى الصليبيين، بداية لامتصاص القاهرة لسكانهما فقد وجد العامة فى نقل طوب منازلهم من الفسطاط واستعماله لاغراضهم البنائيه فى داخل القاهرة نفسها واصبح مفهوم القاهرة فى اواخر العصر الفاطمى لايقتصر علىمدلول القاهرة المعزية وحسب بل شملتمساحة



شكل ١١٤ — باب زويله ويعلوه مئذنتا جامع المؤيد

اكبر لتضم القاهرة المعزية والقطائع والعسكر والفسطاط · لذلك اتجه صلاح الدين الى تحصين القاهرة بمفهومها الجديد ·

ولا شك ان للحروب التى خاضها صلاح الدين مع الصليبيين من المستعمرين فى الشرق العربى أثر كبير فى اتجاه صلاح الدين الى اعماله التحصينية الكبرى بالقاهرة فبنى قلعة الجبل كما انتدب « لعمارة أسوار القاهرة ومصرفى سنة تسع وستين وخمسمائة الطواشى بهاء الدين قراقوش الاسدى الرومى». واستخدم فيها مجموعة كبيرة من أسرى الفرنج « فبنى سورا دائرا عليها وعلى قلعة الجبل والفسطاط ولم يزل البناء به حتى توفى السلطان صلاح الدين رحمه الله وهو (السور) الموجود الان وجعل فيها عدة أبواب : منها باب البحر وباب الشعرية وباب البرقية والباب المحروق » (صبح الاعشى ج ٣ ص ٣٥٠) ويذكر المقريزى عن هذا السور أنه ابتدأ فى عمارته السلطان صلاح الدين يوسف بن أيوب فى سنة ست وستين وخمسمائة وهو يومئذ على وزارة العاضد لدين الله · فلما كانت سنة تسع وستين وقد استولى على المملكة انتدب لعمل السور الطواشى بهاء الدين قراقوش الاسدى فبناه بالحجارة على ماهو عليه الان ، وقصد ان يجعل على القاهرة ومصر والقلعة سورا واحدا فزاد فى سور القاهرة القطعة التى من باب القنطرة الى باب الشعرية ومن باب الشعرية الى باب البحر وبنى قلعة المقس وهى برج كبير وصله على النيل بجانب جامع المقس وانقطع السور من هنالك وكان فى أمله مد السور من المقس الى أن يتصل بسور مصر (الفسطاط) وزاد فى سور القاهرة قطعة مما يلى باب النصر ممتدة الى باب البرقية والى درب بطوط والى خارج باب الوزير ليتصل بسور قلعة الجبل فانقطع تحت القلعة لموته . والى الان (القرن ١٥) آثار الجدر ظاهرة لمن يتأملها فيما بين آخر السور الى جهة القلعة وكذلك لم يتهيأ له أن يصل سور قلعة الجبل بسور مصر » .

وقد كشفت حفائر متحف الفن الاسلامى التى اجريت بالفسطاط من سنة ١٩١٢ الى سنة ١٩٢٠ عن القسم الشرقى القائم من سور صلاح الدين بين القلعة وحدود الفسطاط من الجهة الجنوبية (حفريات الفسطاط ص ١٣٣ ، ١٣٤) ومن دراسة هذا الجزء من سور صلاح الدين بالفسطاط يظهر انه فى الوقت الذى بدأ فيه قراقوش العمل فى السور كانت الفسطاط على ما انتابها من خراب لاتزال مدينة تجارية وصناعية حتى اختار صلاح الدين سوره فى هذا الموقع لحماية المدينة من الهجوم المفاجىء كأحسن حل وأيسره اقتصاديا تحقيقا للمناعة الحربية فأقيم السور فى هذه الناحية فوق جدران المنازل المتخربة والتلال المرتفعة لذلك خرج السور الشرقى لصلاح الدين بالفسطاط كثيرا عن استقامته وظهر فيه الاعوجاج والازورار ويبدو من الدراسة

المعمارية للاحجار والمداميك بالسور فى هذه الناحية ان الوجه الخارجى للسور قد بنى بالحجر الجيـد النحت بمداميك منتظمة محدبة الوسط « بقجة » ومحاطة باطار اقل بروزا ويسمى هـذا الاطـنار فى مصـطلح المعمـارة « تبويص أو مية » وذلك على مثال سور القاهرة الشمالى الذى بناه صلاح الدين نفسه غرب وجنوب برج الظفر . اما الوجه الداخلى من سور صلاح الدين بالفسطاط فهو مبنى بالدبش الذى يكاد لا يكفى لمقاومة دفع الأحجار المحشو بها السور بين وجهيه الحجريين وانما كانت الواجهة الداخلية للسور تستند الى التلال القائمة بالفسطاط والتى تخلفت عن حفر سور صلاح الدين ٠

وفى الناحية الشمالية والشرقية من سور صلاح الدين حفر قراقوش خندقا شرع فى حفره من باب الفتوح الى المقس ، وكان أيضا من الجهة الشرقية خارج باب النصر الى باب البرقية وما بعده « وشاهدت آثار الخندق باقية ومن ورائه سور بأبراج له عرض كبير مبنى بالحجارة » الا أن الخندق انطم ونهدمت الاسوار التى كانت وراءه » وهذا السور هو الذى ذكره القاضى الفاضل فى كتابه الى السلطان صلاح الدين يوسف بن أيوب فقال « والله يحيى المولى حتى يستدير بالبلدين نطاقه ويمتد عليهما رواقه ، فما عقيلة ما كان معصمها ليترك بغير سوار ولا خصرها ليتحلى بغير منطقة نضار والان قد استقرت خواطر الناس وآمنوا به من يد تتخطف ، ومن يد مجرم يقدم ولا يتوقف » (مقريزى : خطط جـ ١ ص ٣٨٠) .

قلعـة الجبل

الدكتور عبد الرحمن فهمى

يقول المقريزى المؤرخ المصرى بصدد اختيار صلاح الدين لموقع القلعة مايلى :

« ان السبب الذى دعاه الى اختيار مكان قلعة الجبل ، انه علق اللحم بالقاهرة فتغير بعد يوم وليلة فعلق لحم حيوان آخر فى موضع القلعة فلم يتغير الا بعد يومين وليلتين ، فأمر حينئذ بانشاء قلعة هنـاك » (المقريزى خطط حـ ٢ ص ٢٠٣) ٠

والواقع ان هذا التعليل الروائى لا يستند رغم طرافته الى أساس علمى سيما وأنهقدذكرت ايضا قصة مماثلة عند اختيار الخليفة العباسى المنصور لموقع مدينة بغداد ، كما ان امر بناء قلعة حربية كقلعة القاهرة أخطر من أن يترك امره لمثل هذا التفسير بل ان الاقرب الى الصحة هو ان مكان القلعة قد اختير لاغراض استراتيجية لا يتوفر وجودها فى مكان آخر ، اذ أن جبل المقطم يأخذ فى الارتفاع فجأة عند مكان القلعة كما تبرز فيه أكبر الكتل الصخرية المنفردة والتى تشرف من هناك على الوادى كله مصره وقاهرته وقد اشار المقريزى نفسه الى ذلك فى موضع آخر من خططه بقوله « هذه القلعة على قطعة من الجبل وهى تتصل بجبل المقطم وتشرف على القاهرة ومصر والنيل والقرافة » (المقريزى : خطط حـ ٢ ص ٢٠١) وقد عرف هذا المكان فى العصر العباسى باسم قبة الهواء نسبة الى قبة كان قد بناها هرثمه بن اعين وقد خربت هذه القبة فى العصر الطولونى (المقـريزى : خـطط حـ ٢ ص ٢٠٢) ، وشـغل هذا المكان بمجموعة من الاضرحة والمساجد الفاطمية التى من بينها مسجد سعد الدولة ومعز الدولة وعدة الدولة ومقبرة الوزير الولخشى وغيرها من الاضرحة والمساجد التى ازيلت بسبب عمارة القلعة الحربية .

ولم تكن قلعة القاهرة أول الاعمال التحصينية الحربيةُ التى فكر فى انشائها صلاح الدين فقد سبقتها اعمال أخرى ربما كان أهمها عمارة سور القاهرة ، ذلك ان السور الحجرى الفاطمى الذى بناه بدر الجمالى حول القاهرة لم يلبث ان بدأت اجزاء كثيرة منه فى الانهيار وخاصة عند ضلعه الشرقى ٠ وقد اشار الى

هذه الحقيقة ابو شامة حين قال « وفى هذه السنة (٥٦٦ هـ ــ ١١٧١ م) شرع السلطان (صلاح الدين) فى عمارة سور القاهرة لأنه كان قد تهدم اكثره وصار طريقا لايرد داخلا ولا خارجا ، وولاه لقراقوش الخادم » (ابو شامه جـ ١ ص ١٩٢) ومن هذا النص يتضح لنا اول عمل حربى قام به صلاح الدين هو ترميم وعمارة سور القاهرة الفاطمى وهو مشروع يتفق فى بساطته وتكاليفه مع مركز صلاح الدين وقتذاك عندما كان وزيرا للخليفة الفاطمى العاضد . ولكن فيما بين سنة ٥٦٦ هـ ــ ١١٧١ م وسنة ٥٧٢ هـ ــ ١١٧٦ م توالت أحداث كثيرة على صلاح الدين جعلته يتحول الى مشروع آخر اكبر يحتاج الى زمن اطول واموال اوفر ، ويتفق مع مركزه بعد ان اصبح سلطانا واسع النفوذ مطلق السلطة ، ومن اهم هذه الاحداث قضاء صلاح الدين على دولة الفاطميين الشيعة سنة ٥٦٧ هـ ــ ١١٧١ م ثم استيلاؤه بعد ذلك على مملكة سيده نور الدين بالشام والعراق وقد افاد صلاح الدين فوائد كثيرة فى شئون الحرب التى مارسها فى الشام خلال جهاده فى سبيل توحيد القوى الاسلامية ضد الصليبيين فى الشرق العربى . واحس صلاح الدين بما طرأ عليه من تغيير فى أفكاره وخططه الحربية اذ أدرك وهو بالشام ما قامت به القلاع وخاصة فى حلب والكرك من دور فاصل فى المعارك الحربية فقد تسقط المدينة وتظل قلعتها على المقاومة حتى ييأس المحاصرون لها ويرفعون عنها الحصار ، وقد وضحت آثار ذلك كله عندما أصدر صلاح الدين اوامره غداة وصوله الى القاهرة سنة ٥٧٢ هـ ــ ١١٧٦ م بادارة سور حول القاهرة ومصر معا وبناء قلعة تحميه هو واسرته من غارات الصليبيين او من بقايا الفاطميين على السواء . وقد ذكر المؤرخ لين بول فى كتابه عن صلاح الدين أنه : « مما دفع صلاح الدين الى بناء القلعة رغبته فى أن تكون حصنا يدافع به عن أسرته وعن مصر اذا اجتاحها سيده نور الدين محمود بن زنكى » ولكن هذا غير صحيح اذ ان صلاح الدين لم يشيد قلعة القاهرة الا بعد وفاة نور الدين بعامين اى سنة ٥٧٢ هـ . وقد ذكر العماد الاصفهانى بصدد بناء هذه القلعة والسور العام بسنة ٥٧٢ هـ (١١٧٦ م) ما نصه : « وكان السلطان (صلاح الدين) لما تملك مصر رأى ان مصر والقاهرة لكل واحدة منهما سور لا يمنعها فقال ان افردت كل واحدة بسور احتاجت الى جند مفرد يحميها وانى أرى ان أدير عليهما سورا واحدا من الشاطىء الى الشاطىء وأمر ببناء قلعة فى الوسط عند مسجد سعد الدولة على جبل المقطم فابتدأ من ظاهر القاهرة ببرج فى المقس وانتهى به الى أعلى مصر ببروج وصلها بالبرج الاعظم . (نظير سعداوى : التاريخ الحربى المصرى فى عهد صلاح الدين ص ٨٧) .

وقد حدد المقريزى تاريخ شروع صلاح الدين فى بناء السور العام حول

القاهرة والقطائع والعسكر والفسطاط وبناء القلعة بقوله : «وقدم (صلاح الدين) فى سادس عشرى ربيع الاول سنة اثنتين وسبعين بعد ما كانت لعساكره حروب كثيرةمع الفرنج فامر ببناء سور يحيط بالقاهرة ومصر وقلعة الجبل وأقام على بنائه بهاء الدين قراقوش الاسدى فشرع فى بناء قلعة الجبل وعمل السور وحفر الخندق حوله (مقريزى : خطط جـ ٢ ص ٢٣١) .

ولا شك ان صلاح الدين وفق تماما فى اختيار مكان القلعة اذ انها بوضعها الحالى المرتفع حققت الاشراف على القاهرة ومصر اشرافا تاما بحيث كانت حاميتها تستطيع أن تقوم بعمليتين حربيتين فى وقت واحد : هما احكام الجبهة الداخلية وقطع دابر من يخرج منها عن طاعة السلطان ، ومقاومة ما عساه يقع من محاولات خارجية للاستيلاء على القاهرة — ولذا لا يمكن الاعتراض على صلاح الدين بأنه اساء اختيار مكان القلعة لتسلط المقطم عليها ٠٠ اذ فى الواقع لم تكن هناك اسلحة معروفة وقتذاك قادرة على قذف شحناتها من قمة المقطم الى الاهداف داخل القلعة كما وان المهاجمين على القاهرة لا يستطيعون صعود جبل المقطم فى قيظ الحر وصعوبة توفر الماء فى هذا المكان واذا افترضنا نجاح المهاجمين فى الاقتراب من اسوار القلعة فان الخندق حولها كان يمنع من اقتحامها — هذا بالاضافة الى ان المسافة بين القلعة وقمم المقطم لاتيسر للمهاجمين أن يقوموا بحركات تكتيكية بشىء من الحرية ٠

ولعله من الواضح الان ان صلاح الدين قد بدأ فى تشييد قلعة القاهرة فوق المقطم سنة ٥٧٢ هـ (١١٧٦ م) وجلب لها احجار البناء من بعض اهرامات الجيزة كما ذكر عبد اللطيف البغدادى وغيره من الكتاب الذين جاءوا من بعده وسخر قراقوش فى بنائها الوفا من اسرى الفرنج وقد ترك صلاح الدين كتابه على باب المدرج فى الناحية الشمالية من القلعة مؤرخة من سنة ٥٧٩ هـ . ويشير هذا التاريخ الى نهاية عمارة صلاح الدين فى القلعة . غير ان تلك لم يكن خاتمة عمارتها فقد اضيفت اليها اجزاء كثيرة بعد ذلك كما حدث فى معالمها الاولى كثير من التعديلات وهذه الكتابة التاريخية وهى فى تسعة اسطر بالخط النسخى الايوبى على لوحة من الرخام مساحتها ١٢٥ سم × ٦٩ سم

« بسم الله الرحمن الرحيم ٠ انا فتحنا لك فتحا مبينا ليغفر لك الله ما تقدم من ذنبك وما تاخر ويتم نعمته عليك ويهديك صراطا مستقيما وينصرك الله نصرا عزيزا امر بانشاء هذه القلعة الباهرة المجاورة لمحروسة القاهرةبالعزمة التى جمعت نفعا وتحسينا وسعة على من التجى الى ظل ملكه وتحصينا مولانا الملك الناصر صلاح الدنيا والدين ابو المظفر يوسف بن ايوب محيى دولة امير المؤمنين

فى نظر أخيه وولى عهده الملك العادل سيف الدين بن أبى بكر محمد خليل أمير المؤمنين على يد أمير مملكته ومعين دولته قراقوش بن عبد الله الملكى الناصرى فى سنة تسع وسبعين وخمس مائة » .

ولا تتركز اهمية هذا النص فى تحديد التاريخ ٥٧٩ هـ (١١٨٣ م) الذى يثبت ان القلعة أو على الاقل الجزء الكبير منها لم يتم حتى سنة ٥٧٩ هـ (١١٨٣ م) اذ المعروف تاريخيا ان صلاح الدين غادر مصر فى سفره للمرة الثالثة الى الشام لجهاد الصليبيين قبل هذا التاريخ أى فى سنة ٥٧٨ هـ (١١٨٢ م) ولم يعد بعد هذا التاريخ الى مصر (ابو شامة جـ ٢ ص ٣٧) ـ والغالب ان القلعة كانت فى سنة ٥٧٨ هـ عند سفر صلاح الدين من القاهرة قد اوشكت على التمام ولكن صلاح الدين لم يتمكن من ان يتخذها موقع سكناه فترك لاخيه العادل ابى بكر باتمامها وتمكن من اتمام بعض اجزاء القلعة فعلا وسجل تاريخ ذلك سنة ٥٧٩ هـ .. أما الاهمية الاثرية لهذا النص التاريخى فتتركز كذلك فى انه من أقدم امثلة استعمال الخط النسخ على الآثار فى القاهرة ويعتبر استعمال الخط النسخ على الاثار من المستحدثات الفنية التى ادخلها صلاح الدين فى ميدان الفنون وجاء استحداثه مؤذنا بزوال عصر الخط الكوفى المزهر الجميل الذى شاع فى العمائر والتحف الفاطمية فى قاهرة المعز .

ولعل اهم عمارة بالقلعة بعد صلاح الدين والعادل هى ما قام بها الملك الكامل محمد سنة ٦٠٤ هـ فهو الذى شيد قصور القلعة وابراجها الرئيسية واقام بها وفى ذلك يذكر المقريزى خطط جـ ٢ ص ٢٠٢ : « والملك الكامل هو الذى اهتم بعمارتها (القلعة) وعمارة ابراجها ، البرج الاحمر (برج الصحراء) وغيره فكملت فى سنة أربع وستمائة وتحول اليها من دار الوزارة ونقل اليها أولاد العاضد واقاربه وسجنهم فى بيت فيها » . وحذا حذوه الكامل غيره من ملوك الايوبيين وأمراء وسلاطين مصر فى عهد المماليك والاتراك فظلت القلعة مقرا للحكم فى القاهرة الى أن اتخذ الخديوى اسماعيل قصر عابدين سكنا رسميا سنة ١٨٧٤ م .

ويتبين من التخطيط المعمارى للقلعة انها تتألف من مساحتين من الارض مستقلتين : الشمالية وهى الحصن الحربى وتقرب من شكل المستطيل ولها ابراج بارزة والجنوبية وهى الملحقات من القصور والاصطبلات وتمتد من الشمال الى الجنوب .. بعد ان تكون زاوية قائمة مع المساحة الشمالية ويفصلها جدار سميك ذو ابراج يبلغ طوله نحو ١٥٠ مترا وفى وسطه باب القلة ، الذى يعرف الان باسم « الباب الجوانى » واقصى ابعاد المساحة الجنوبية اى الملحقات ٥١٠ مترا من الشمال الى الجنوب و٢٧٠ مترا من الشرق الى الغرب ولكنها مساحة غير منتظمة الشكل وليس لسورها كثير من الابراج ـ

كماالسور الحصن الشمالى والواقع ان قلعة القاهرة تعتبر ظاهرة غير عادية فى اسوار القلاع لاننا لا نلاحظ لها سورا كاملا يضمها بأبراجه واستحكاماته الحربية البارزة وقد سجل المقريزى هذه الحقيقة فى قوله ٠

وصفة قلعة الجبال انها بناء على نشز عال يدور بها سور من حجر بأبراج وبدنات حتى تنتهى الىالقصر الابلق ثم من هناك تتصل بالدور السلطانية على غير اوضاع ابراج القلاع » (المقريزى : خطط جـ ٢ ص ٢٠٣) ٠

ويدخل الى البناء الشمالى من القلعة وهو الحصن الحربى نفسه من بابين : احدهما بابها الاعظم المواجه للقاهرة ويقال له الباب المدرج اشتقاقا من درجاته المنحوتة فى الصخر ويعرف ايضا بباب الدرفيل كما عرف قديما بباب سارية لمواجهته مسجد سارية الجبل الموجود الى اليوم بداخل القلعة ، وكان يجلس بداخل باب المدرج والى القلعة لضبط ما يدخل اليها وما يخرج منها لان هذا الباب كان سبيل الامدادات منذ عهد صلاح الدين ٠٠ اما الباب الثانى للبناء الحربى الشمالى من القلعة فهو باب القرافة المواجه للقرافة والمقطم ويصعب الدخول اليه ولذا كان من النادر استعماله ، وبين البابين مساحة فسيحة فيها آثار بيوت يظهر ان السلطان الكامل هو الذى بناها لتكون سكنا له فى حماية القلعة ٠

ومن المعالم المعمارية التى ترجع الى عصر صلاح الدين فى قلعة القاهرة«بئر يوسف » التى يقع فى الساحة الجنوبية من القلعة حيث الملحقات وتقع الان فى الجهة الجنوبية الشرقيةمن جامع الناصر محمد وعمق هذهالبئر ٨٩مترا تقريبا وتنسب الاساطير الشعبية هذه البئر الى سيدنا يوسف وليس هناك اســـاس علمى لهذه النسبة وتعرف هذه البئر ايضا باسم « الحلزون » وقد اشرف على حفرها فى الصخر بهـاء الدين قراقوش لتكون مصـدرا للماء فى القلعة وقت الحصــار وتتـألف من طابقين ، عمق الاول نحـو خمســين مـترا والاخـر نحـو اربعين مترا ولكل طابق منهما ساقية ترفع الماء منهـا بواسطة الدواب ويقال أن هذه البئر كانت متصلة بالنيل بواسطة سرداب تنفذ منه مياه نهر النيل الى القلعة ، ولكن حدث فى العصر العثمانى أن فريقا من الثوار نفذوا الى داخل القلعة من هذا السرداب ٠ ويرجع كازانوفا حفر هذه البئر فى سنة ٥٨٣ هـ (١١٨٧ م) عندما كان صلاح الدين بالشام وذلك بعد انتصاراته علىالصليبيين التى وفرت لهالافادة من الاسرى الصليبيين الذى بعث بهم الى مصر لاستخدامهم فىأعمال حفر البئر٠وقد وصف ابن عبد الظاهر هذه البئر بانها من عجائب الابنية تدور البقر من اعلاها فتنقل المـاء من نقالة فى وسطها وتدور ابقار فى وسطها تنقل الماء من أسفلها ولها طريق الى الماء ينزل

البئر الى معينها فى مجاز ، وجميع ذلك حجر منحوت ليس فيه بناء وقيل ان ارضها مسامته أرض بركة الفيل وماؤها عذب « سمعت من يحكي من المشايخ انها لما حفرت جاء ماؤها حلوا فأراد قراقوش أو نوابه الزيادة فى مائها فوسع نقر الجبل فخرجت منه عين ملحة غيرت عذوبتها » القلقشندى : حـ ٣ ص ٣٧٢ ـــ ٣٧٣ نقلاعن ابن عبد الظاهر . المقريزى : الخطط جـ ٢ ص ٢٠٢ .

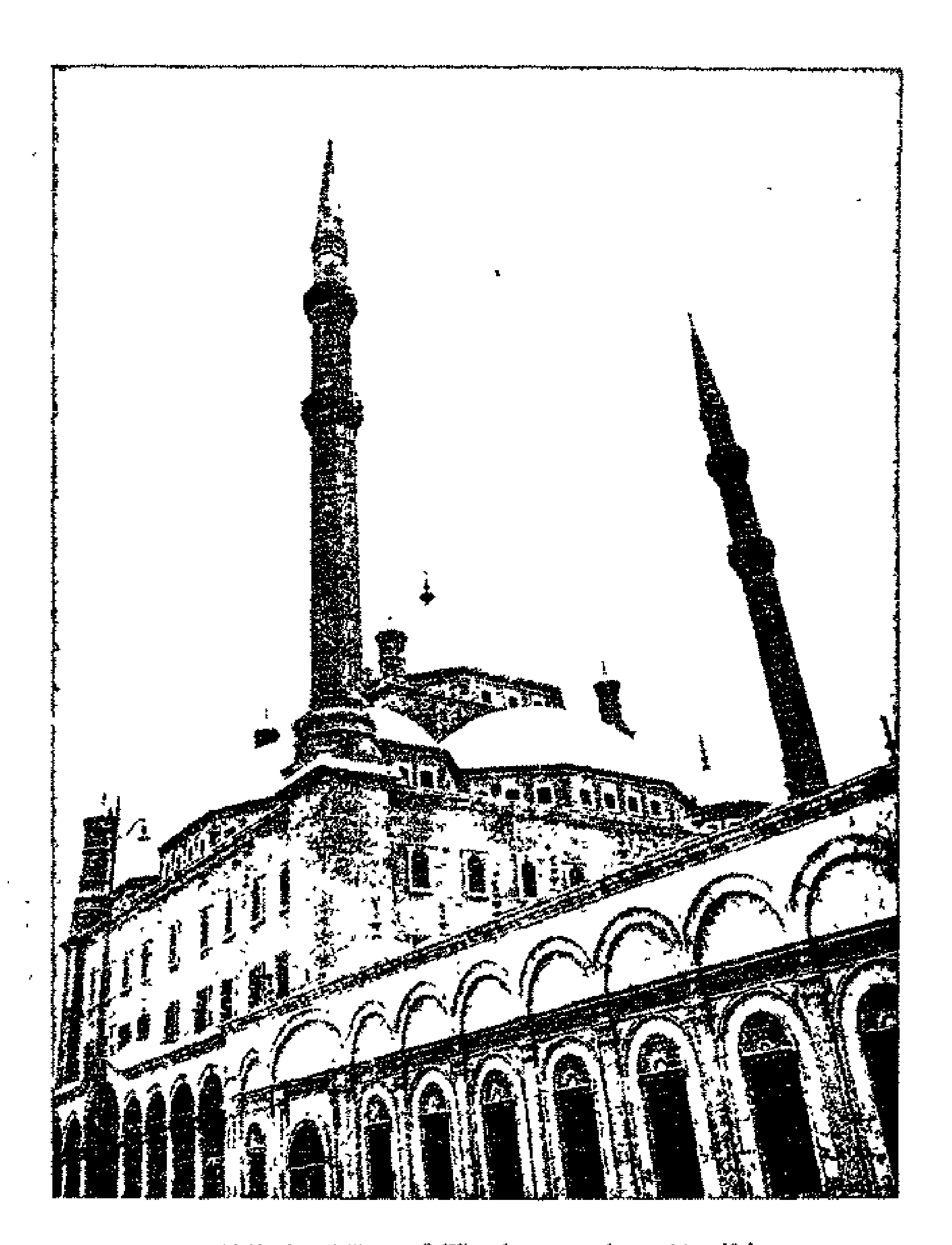
ومن الملاحظ على هذه البئر انها لم تحفر فى داخل الحصن أى فى الساحة الشمالية من القلعة بل حفرت في الملحقات بالمساحة الجنوبية مما دل على استراتيجية رديئة لانهجعل موارد المياه لحصن القلعة فى خطر دائم ـ وقد دافع الاستاذ كرزويل عن هذه النقطة من واقع المسح الطبوغرافى الذى أجراه للقلعة فأكد ان البئر حفرت بالفعل فى داخل أسوار البناء الشمالى ولكن محمد على اقتطع جزءا من الحصن الشمالى بالقلعة وأضافه للمساحة الجنوبية عندما قام بعمارته المشهورة بالقلعة .

وقد احاط صلاح الدين قلعة القاهرة بخندق عظيم عميق يفصل به القلعة عن جبل المقطم وقد شاهد ابن جبير هذا الخندق سنة ٥٧٩ هـ (١١٨٣م) اثناء حفر اسرى الصليبيين لـه فى الصخر بالمساول واعتبره من العجائب الباقية وهو خندق عميق ليزداد خطره على العدو الذى يفكر فى مهاجمة القلعة من جبل المقطم شرقا وكان هذا الخندق يمتد من خارج سور القاهرة الصلاحية شرقا خارج باب النصر الى البرقية وما بعده وقد شاهد المقريزى فى القرن ١٥ م آثار هذا الخندق باقية وتعلوها بقايا سور القاهرة وابراجه ، غير ان هذا الخندق انطم وتهدمت الاسوار التى كانت وراءه فيما عدا ما تراه اليوم من هذه الاسوار فى مواضع متفرقة من القاهرة من باب الوزير الى باب المحروق . وقد اختفى شمال الباب المحروق جزء كبير من السور حتى باب التوفيق أو باب البرقية الذى اكتشفته مصلحة الآثار منذ بضع سنوات (سنة ١٩٥٧) اثناء شق طريق صلاح سالم الحالى بالقرب من شارع قطع المراة.ثم يستمراختفاء السور من باب التوفيق حتى برج الظفر ماعدا برجين متجاورين من طبقة واحدة ويمدهما برج نصف مستدير من طبقتين واخيرا ينتهى المطاف شمالا حتى برج الظفر الذى يقع شماله حاليا مبنى مشاة الاقاليم ويعتبر برج الظفر آية من آيات الفن المعمارى الجرىء فى عهد صلاح الدين الايوبى وهو يتكون من طبقتين وسقفه على شكل قبو ونجحت ادارة حفظ الآثار العربية نجاحا كبيرا فى ازالة ما حول البرج من اتربة واعادة ترميمه واصلاحه ومهمة هذا البرج فى ذلك الموقع هو الاشراف الدقيق على الجهة الشمالية الشرقية من القاهرة ومراقبة اتجاهات السور الصلاحى شمالا وشرقا (شكل ٥٠).ومن برج الظفر يتجه السور غربا مختفيا تحت مصنع الزجاج النموذجى ثم يبدأ فى

الظهور بين مساكن القاهرة الملتصقة به من الداخل ومدافن باب النصر الملتصقة به من الخارج حتى يتصل جنوبها بباب النصر على بعد ٥٥ مترا تقريبا وبالسور هنا بعض فجوات يمر منها سكان القاهرة الى المرافق وعلى بعد حوالى ١٣٤ مترا غربى باب الفتوح يظهر السور الصلاحى مرة اخرى عند قاعدة برج كبير نصف مستدير ثم يبدأ فى اتجاهه صوب الجنوب عندالبرج المخمس الزوايا وهو برج فاطمى الاصل بداه الفاطميون واكمله الايوبيون ويسير السور واضحا وسط مساكن الاهالى التى ترتكز عليه من الجانبين ويظهر أن صلاح الدين اقام سوره هنا على أساس السور القديم ثم ينحرف السور الى الجنوب الغربى ليسير فى محاذاة شارع البزازة حتى ناصيته الواقعة على شارع الجيش حيث يشاهد الزائر فى تلك الناحية حجرا منقوشا عليه « سور البلد القديم » لادارة حفظ الآثار العربية ومن ثم يتجه السور فى اتجاه شارع البزازرة مخترقا شارع الجيش عرضا الى ناحيته الغربية ثم يسير موازيا شارع الفجالة حتى باب البحر وينتهى عند قلعة المقس التى اقامها صلاح الدين على النيل مكان جامع أولاد عنان حاليا .

ومن الملاحظ على سور صلاح الدين من الناحية المعمارية انه يمثل نوعين من أنواع العمائر الحربية والتحصينات ففي الجزء الممتد من باب الوزير حتى باب المحروق أبراج من طبقة واحدة وتتكون من قبو نصف دائرى يجرى يمينا الى ستار الحائط بمزاغل تستخدم لرمى السهام عموديا على العدو المهاجم حتى يمنع من الاقتراب من السور ويكسو هذه المزاغل اقبية نصف دائرة تبلغ نصف ارتفاع القبو الرئيسى اما فى الخلف فيوجد ممر على جانبيه غرف للذخيرة ينتهى الى اجنحة البرج ويصعد فى مدرجات الى فتحة ستار الحائط أما الجزء الثاني من السور الممتد من درب المحروق الى برج الظفر وباب النصر ثم من باب الفتوح الى برج المقس فكانت أبراجه ذات طبقة أو طبقتين مسقوفة بسقوف دائرية تحملها مثلثات كروية (شكل ١١٣) .

ومن العمائر التى زخرت بها القلعة من الداخل على مر العصور التاريخية تلك العمائر التى انشأها فى العصر الايوبى الملك الكامل واهمها ايوان وباب للقصور السلطانية أسماه «باب السر» كما شيد بالقلعة الباب الذى يصل الجزء الشمالى بالمساحة الجنوبية وبنى كذلك الاصطبلات السلطانية وأبراج الحمام وخزانة الكتب ومقر الوزير الذى كان يطلق عليه قاعة الصاحب ثم شيد الصالح أيوب القاعة الصالحية وكان يجلس فيها كثير من سلاطين القاهرة الى أن أحرقت سنة ٦٤٨ هـ ومن المعالم التى أضيفت للقلعة فى العصر المملوكى قاعة الاعمدة التى انشأها المعز ايبك زوج شجرة الدر ودار الذهب التى شيدها الظاهر بيبرس ورسمت له فيها صور حاشيته وامرائه وكان من بدائع عمارتها تلك القبة التى كانت محمولة على اثنى عشر عمودا من الرخام الملون . ويظهر



شكل ١١٥ — جامع محمد على بالقلعة — ١٢٦٥ هـ / ١٨٤٨ م

ان السلطان قلاوون هدم القبة التى انشاها الظاهر بيبرس كما يشير المقريزى الى ذلك — وانشا مكانها قبة جديدة على اعمدة ملونة ومذهبة وفى جدران اروقتها رسمت قلاع الدولة المصرية المملوكية وقتذاك وقد قيل فى هذه القبة انها كانت « من عجائب الابنية التى ما عمر مثلها ملك فى مملكة من الممالك » كما انشا الملك الاشرف خليل بن قلاوون مقعدا عاليا فى القلعة يطل على النيل ورسمت له على جدرانه صور امراء الدولة وعظمائها ٠

وقد زالت العمائر المستحدثة فى العصر المملوكى بالقلعة فى عهد الناصر محمد بن قلاوون الذى اضاف كثيرا من المنشآت الى داخل القلعة ومن اهمها جامعه الذى شيده فى موضع مسجد صغير ومخازن ومطبخ أمر بهدمها كلها ٠ ويمتاز جامع الناصر بمئذنتيه الجميلتين ذات القمم المغطاة بالقاشانى كما يمتاز بدقة نقش سقفه وجمال شبابيكه الجصية التى كانت تغطى النوافذ الموجودة فى اعلى جدران الجامع.كماأصلح الناصر محمد باب المدرج وهو الباب الذىيقع خلف الكتف الايسر للباب الجديد الذى بناه محمد على سنة ١٨٢٥ م وهدم الناصر محمد المقعد (الرفرف) الذى بناه أخوه الاشرف خليل . وبنى مكانه برجا جديدا لا تزال اثاره باقية على مقربة من الركن الشمالى الشرقى لجامع محمد على (شكل ٥٤) .

ومن عمائر الناصر الايوان الكبير الذى هدم وقام مكانه جامع محمد على وقد وصفه كثير منزوار مصر فى القرن السابع عشر ومن عمائر الناصر كذلك القصر الابلق المنشأ سنة٧١٣. (المقريزى ، خطط ج ٢ ص ٢٠٨ — ٢٠٩) والذىهدم بسبب جامع محمد على أيضا — كما سبق أن اشرنا — وقد سمى بالابلق لان صفوف حوائطه (مداميكها) كانت من الحجر الابيض والاصفر على التعاقب ولا تزال بعض هذه الجدران قائمة بالقرب من المبنى الذى تشغله الان ادارة مهمات ومخازن الجيش وقد اطنب المقريزى فى وصف القصور التى شيدها الناصر محمد وخلفاؤه بالقلعة (المقريزى : خطط ج ٢ ص ٢٠٨ — ٢٣١) .

وفى العصر العثمانى اهملت عمائر القلعة بل نقلت بعض اجزائهاالى الاستانة وسكن جنود الانكشارية الجزء الشمالى منها ونزل الولاة فى بيوتها وقصورها المملوكية التى تطرق اليها الخراب .. ومن العمائر العثمانية التى استحدثت داخل القلعة جامع سارية الجبل ثم باب العزب الذى بناه رضوان كتخدا الجلفى وهو يطل على ميدان صلاح الدين وقد تمت فى العصر العثمانى بعض تعديلات فى أسوار القلعة ومبانيها فى ضوء الحاجة الى استخدامها فى المدافع وقام الفرنسيون بأعمال التخريب فى القلعة اثناء الحملة الفرنسية وقد سجل الجبرتى بيان الاعمال الفرنسية التخريبية فيها ، وفى عهد محمد على

ظلت القلعة مقرا للحكم وعاد الاهتمام بها فاصلحت اسوارها وابراجها وابوابها وشيدت فيها ثكنات عسكرية ومصانع للذخيرة وشيدت مجموعة تركية فخمة بداخلها على انقاض كثير من البيوت والقصور المملوكية واهمها جامع محمد على وقصر الجوهرة وقصر العدل وقصر الحرم وكلها يتجلى فيها الاساليب التركية التى سادت القاهرة فى ذلك العصر (شكل ١١٥) .

مسـجد الماردانى

محمد مصطفى نجيب

قام بانشاء هذا المسجد الطنبغا المادرانى ساقى السلطان الناصر محمد ابن قلاوون فى سنتى ٧٣٩ ، ٩٣٠ هـ (١٣٣٩ — ١٣٤٠ م) .

وكان الساقى فى الدولة المملوكية هو الذى يتولى مد السماط (المائدة) وتقطيع اللحم وتقديم الشراب بعد رفع السماط : وربما سمى بالساقى نظرا الى ان سقى المشروب كان آخر ما يقوم به على المائدة او هو ابرز اعماله (حسن الباشا : الفنون الاسلامية جـ ٢ ص ٥٧٧ — ٥٧٨) .

ونظرا لان الساقى قد يكون عرضة للاغراء للاضرار بالسلطان عن طريق سم المشروب فكان يعد من اقرب افراد الحاشية اليه ولذا كانت وظيفة الساقى تمهد لصاحبها فرص الترقى الى المناصب الرفيعة بل ان بعض السقاة وصـل لمنصب السلطنة ذاتهـا .

وقد استفاد المادرانى من منصبه كساق اذ لم يلبث أن عين امير طلبخاناه ثم امير مائة ومقدم الف بالديار المصرية وتزوج من ابنة سلطانه الملك الناصر محمد . ولكن بعد وفاة الناصر محمد قبض عليه ابنه السلطان الجديد المنصور أبو بكر فى صفر سنة ٧٤٢ هـ (١٣٤١ م) . ولما خلع المنصور وتولى أخوه الملك الاشرف كجك فى نفس السنة افرج عنه ، وحين استقر الملك الصـالح اسماعيل بن محمد بن قلاوون فى المملكة عين الطنبغا الماردانى نائبا على حماه فتوجه اليها فى شهر ربيع الاول سنة ٧٤٣ هـ (أغسطس ١٣٤٢ م) وفى أول شهر رجب من نفس السنة المذكورة عين نائبا لحلب ، فاستمر بها الى أن توفى فى مستهل صفر سنة ٧٤٤ هـ (١٣٤٣ م) حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد جـ ١ ص١٤٧ ــ ١٤٨) .

وكان الماردانى شابا طويلا رقيقا حلو الصورة على قسط وافر من رجاحة العقل وصواب الرأى (المقريزى : خطط جـ ٢ ص ٣٠٧)

موقع الجامع :

وهذا الجامع انشىء بخط التبانة خارج باب زويلة وكان مكانه أولا مقابر اهل القاهرة ثم عمرت أماكن به فلما كانت سنة ٧٣٨ هـ أخذت الاماكن من

اربابها وتولى شراءها النشو فلم ينصف فى اثمانها وهدمت وبنى مكانها هذا الجـــامع .

اقوال المؤرخين :

ويذكر المقريزى فى خططه ان ما صرف على هذا الجامع بلغ زيادة على ثلثمائة الف درهم وهو ما يوازى خمسة عشر الف دينار سوى ماحمل اليه من الاخشاب والرخام وغيره .

واول خطبة اقيمت فيه يوم الجمعة رابع عشرى من رمضان سنة أربعين وسبعمائة وخطب فيه الشيخ ركن الدين بن ابراهيم الجعبرى دون مرتب أو اجر (المقريزى : خطط جـ ٢ ص ٣٠٧) . ويشير على مبارك فى خططه (الخطط الجديدة جـ ٢ ص ١٠٢) الى جامع الماردانى ويصفه بأنه كبير ومتســـع جدا ومرتفع البنـــاء وله ثلاثة أبواب احداهما بشارع التبانة والثـــانى بحـــارة الماردانى والثالث بعطفة الطرلوى (الطراوى الان) ومطهرته مع الســاقيـــة منفصلة عنه ويقول وهو الى اليوم معطل الشعـــائر ويحتـــاج الى العمارة .

ويتبع هذا المسجد فى تصميمه نظام المساجد الجامعة ذات الاروقة المحيطة بصحن أوسط مكشوف ، واعمق هذه الاروقة رواق القبلة وتقسم هذه الاروقة الى بلاطات بواسطة عقود ترتكز على اعمدة أو دعامات .

وهذا النظام لازم مساجد القاهرة منذ انشاء جامع عمرو وابن طولون والازهر حتى العصر المملوكى وبالرغم من سيادة طرز اخرى فى بناء العمائر الدينية فان التقاليد المتوارثة حتمت اتباعه فى مسجد الماردانى وغيره من مساجد عصر المماليك البحرية مثل مسجد الظاهر بيبرس (بالحسينية) ومسجد الامير الماس الحاجب (بالحلمية القديمة) ومسجد الناصر محمد بن قلاوون (بالقلعة) ومسجد اق سنقر الناصرى (الجامع الازرق ببـــاب الوزير) ومسجد منجك اليوسفى (بباب الوداع) .

ولم يقتصر نظام المساجد الجامعة على دولة المماليك البحرية بل نجده يمتد الى أيام دولة المماليك البرجية .

واطلاق لفظ مسجد جامع على هذه العمائر يرتبط بالسنة القديمة التى ترمى الى اقامة صلاة الجمعة بها حين كان يصلى بها كل من فى المدينة جميعا ويؤمهم الوالى أو من ينوب عنه وهذه المساجد ذات مساحة كبيرة عاده وذلك بسبب الغرض الذى ذكرناه ، وحتى بعد تعدد المساجد الجامعة فى المدينة الواحدة نراها تحتفظ بتلك الصفة ولا تفرط فيها .

التخطيط المعمارى لجامع الماردانى :

يتكون هذا المسجد من صحن أوسط مستطيل الشكل تتوسطه ميضاه — نقلت اليه من مدرسة السلطان حسن (حديثا) (لجنة حفظ الاثار المجموعة ٢٢ ص ١٣٠ — ١٣١) ويحيط بالصحن اربعة أروقة ، اعمقها رواق القبلة اذ يتكون من اربعة بلاطات بوائكها تسير موازية لحائط القبلة : هذا ويعلو المحراب قبة بصلية الشكل مقامة على منطقة انتقال ذات مقرنصات خشبية ، ويعتمد هذا كله على اعمدة جرانيتية ذات تيجان مصرية قديمة (شكل ١١٧) .

وأمثلة القباب التى تعلو المحاريب نجدها فى كل من مسجد الظاهر بيبرس (بالحسينية) ومسجد الناصر محمد بن قلاوون (بالقلعة) .

ويوجد برواق القبلة دكة رخامية محمولة على اثنى عشر عمودا من الرخام، والدكك الرخامية شاعت فى ذلك العصر وربما كان اول ظهورها فى مسجد الماس الحاجب بالحلمية القديمة ثم تلاها مثل آخر فى مسجد آق سنقر (بباب الوزير) ومدرسة السلطان حسن بشارع القلعة (حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد جـ ١ ص ١٣٨) .

ويعتبر محراب هذا المسجد من أروع محاريب مساجد القاهرة ، اذ كسى بالرخام الدقيق والصدف على أشكال ومناطق هندسية غاية فى الدقة ، أما طاقيته فملبسة بالرخام الاسود والاحمر والفيروزى ، وقد كسيت الجدران الى ارتفاع ثلاثة أمتار بكسوة رخامية مكونة من أشرطة وأجزاء صغيرة من الرخام والصدف ، بعضها يمثل أشكالا هندسية ، والبعض الاخر كتابات بالخط الكوفى المربع المنفذ بالرخام الاخضر (حسن عبد الوهاب : نفس مرجعه السابق ص ١٤٩) وقد بدأ استعمال الخط الكوفى المربع منذ عصر الناصر محمد ، فى العمائر ، ولكن اقتصر على استعماله فى أماكن محددة الى جانب خط النسخ الذى ازدهر واحتل مكان الصدارة منذ أوائل العصر الايوبى .

وتتكون كل من الاروقة الثلاثة الاخرى من بلاطتين وتتفق بلاطات الرواق المقابل لرواق القبلة فى محاذاتها لحائط الرواق أما الرواقان الجانبيان فبلاطتها عمودية على كل من رواق القبلة والرواق المقابل له وذلك لتلافى ضغط البوائك (رفص العقود) ومقاومته وتطل هذه الاروقة على الصحن ببوائك زينت خواصر عقودها بحليات معمارية وزخرفية مختلفة ما بين مستديرة ونجمية وعقود محارية ، وذلك محاكاة لمثيلاتها فى الجامع الطولونى والازهر ، ويتوج هذه البوائك شرافات مسننة محلاة بزخارف غلف أعلاها بقطع مفرغة من الخزف ، وعلى أبعاد منتظمة اقيم فوق احدى الشرافات خوذة مخوصة تنتهى

بالحلية الخزفية ، وتشبيها فى ذلك الخوذات التى بمسجد الناصر محمد بالقلعة (شكل ١١٧) .

ويمتاز هذا المسجد بوجود حجاب من خشب الخرط يحجز رواق القبلة عن الصحن وهو من الامثلة النادرة فى آثار القاهرة ٠

اعمد ةالعقود بالجامع :

هذا وترتكز عقود الاروقة بهذا المسجد على ما يربو من ٦٢ عمودا من طرز ومواد مختلفة منها الاعمدة ذات البدن المستدير والمثمن ومنها ذات التاج البصلى والمورق ولكن باشكال مختلفة مما يوحى انها مجلوبة من أبنية قديمة ٠

والمادة المستعملة فى صنع الاعمدة هى الرخام فى الغالب أو الجرانيت فى بعض الاحيان وهو ما نجده فى ذلك المسجد ٠

وقاعدة العمود الاسلامى غالبا ما تكون على شكل ناقوس مقلوب او شكل رمانى ، أما البدن فعلى شكل اسطوانى أو مثمن وذلك ما نجده فى مسجد الماردانى ٠

اما التيجان فهى ذات نماذج مختلفة ومتنوعة وان كان يغلب عليها طابع الزخرفة النباتية المحورة وكانت تجلب غالبا من مبان قديمة فى أول الامر ٠

ولكن بعد أن تمرس المهندس والفنان ونضجت تجاربهما ابتكرا لنا تيجانا اسلامية صرفة نجدها مستعملة فى هذا المسجد وهى على شكل ناقوس او شكل رمانى ٠

السقوف :

وسقوف أروقة ذلك المسجد خشبية مسطحة مزينة بزخارف محفورة ملونة ومذهبة بألوان زاهية جميلة وهذه الزخارف محددة داخل مناطق مربعة ومستطيلة بين براطيم (كتل) الخشب ، وهذه السقوف الخشبية ذات مستويين فى الغالب (أحدهما يعلو الاخر) فالعلوى له صفة معمارية فى تحمل ضغط البناء ، ويتكون من كتل خشبية ضخمة ، أما السفلى وهو الذى نراه ، فقد أهتم به الفنان من الناحية الجمالية فنراه يمتنى بزخرفته بأجمل الزخارف .

الواجهــات والمــداخل

بنيت واجهات هذا المسجد متعامدة على بعضها ما عدا الركن الشرقى فيه انكسار وذلك مراعاة لخط تنظيم الطريق ، وقد اعتنى المعمارى بانتقاء مادة بناء تلك الواجهات فاختار لها حجر الفص النحيت وهو نوع من الحجر المهذب

المنحوت تتآلف مداميكه من لونين ابيض واحمر او اصفر واحمر وقد استغل المعمار هذا التتابع فى الالوان حتى يزيد مبانيه رونقا وجمالا .

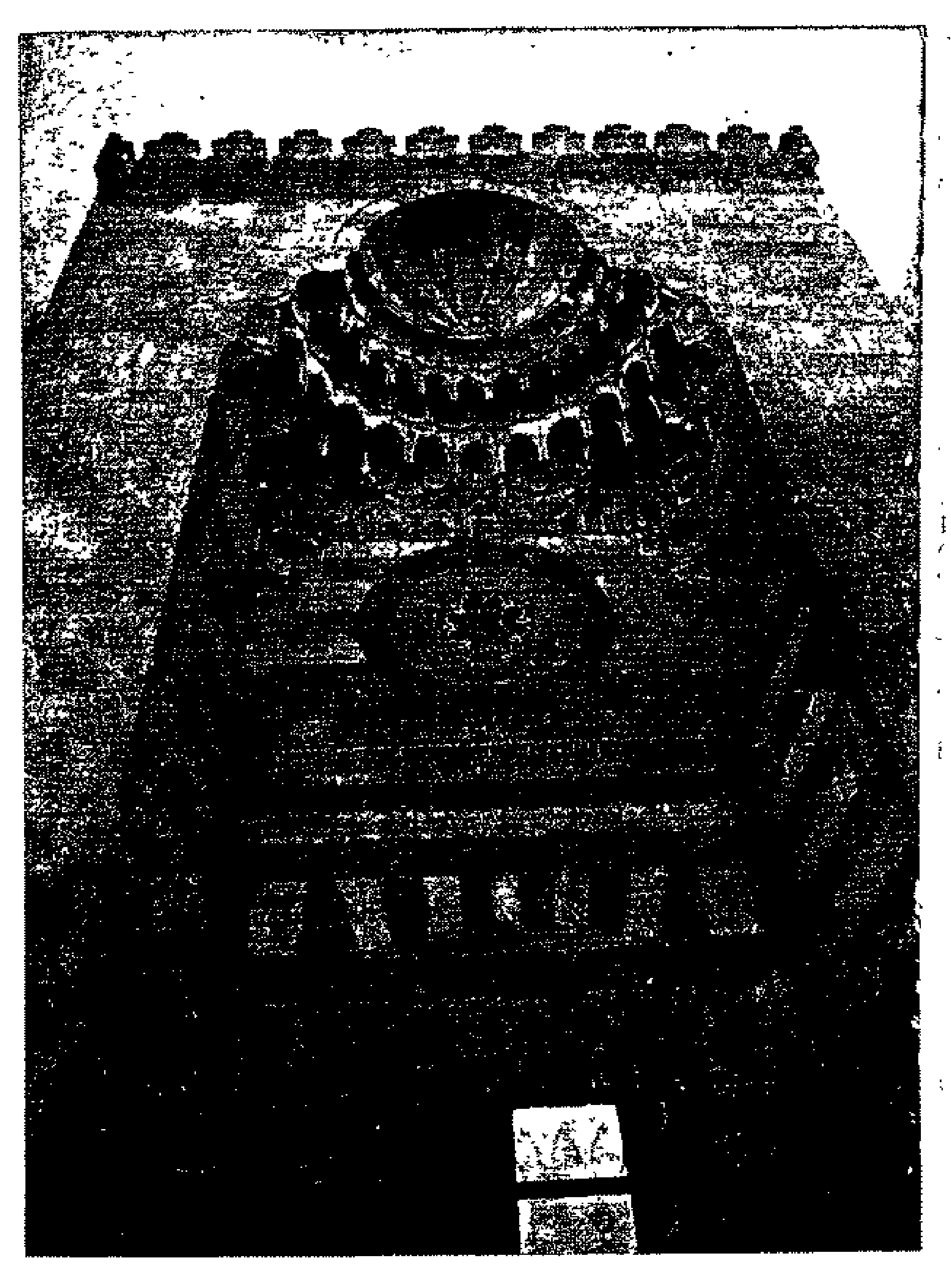
ولهذا المسجد ثلاثة مداخل فى كل من الجهة البحرية والغربية (شكل ١١٦) والقبلية واهمها على الاطلاق الباب البحرى ويبرز عن سمت الواجهة ويتوج دخلته قبو مدبب أما الباب ذاته فيعلوه عتب مزرر يحيط به زخارف هندسية يلى هذا نفيس يعلوه عقد عاتق ذات صنج رخامية معشقة بألوان متبادلة ويعلو هذا شباك على جانبيه زخارف نباتية محورة ملبسة بالرخام ويتوج هذا الشباك ودخله المدخل ثلاثة صفوف من المقرنصات ذات العقد المدبب واعلى اليسار من هذا المدخل توجد المئذنة وهى من الحجر ايضا وتتكون من قاعدة مربعة بها المدخل ، يليها بدن مثمن فتحت فى اربعة منه مشترفات (بلكونات) يلى هذا دوره .. بالدور الثانى وترتكز على اربعة حطات من المقرنصات وهذه الدورة ذات بدن مثمن ايضا يلى هذا دورة ترتكز على أربع حطات ايضا ـ تحيط بالجوسق المحمول على ثمانية عمد تحمل الخوذة العلوية وهى على شكل القلة ـ وقد كانت هذه القمة مهدمة ، ولكن أصلحت ضمن الاصلاحات التى أجرتها لجنة حفظ الاثار العربية (لجنة حفظ الاثار : المجموعة ٢٢ لوحة ٢ ، ٥)) ويعلو هذه القمة هلال من النحاس يتوسطه الشبارة المقدسة وتوضع هذه الاهلة غالبا متجهة من الشمال الى الجنوب باتحراف بسيط جهة القطب المغناطيسى مما يرجح انه وضع تبعا لاسس علمية وليس حسبما اتفق (شكل ١١٧) .

ومن تحف هذا المسجد منبره الذى يعتبر تحفة فى فن النجار فقد طعمت ريشتاه (جوانبه) بالسن ، والزخرفة الرئيسية به هى الاطباق النجمية التى ارتقت وتسلطنا فكرة واضحة عن تقدم علم الهندسة ، ولم تترك الحشوات الصغيرة خالية من الزخرفة بل زينت بزخارف نباتية محفورة غاية فى الابداع .

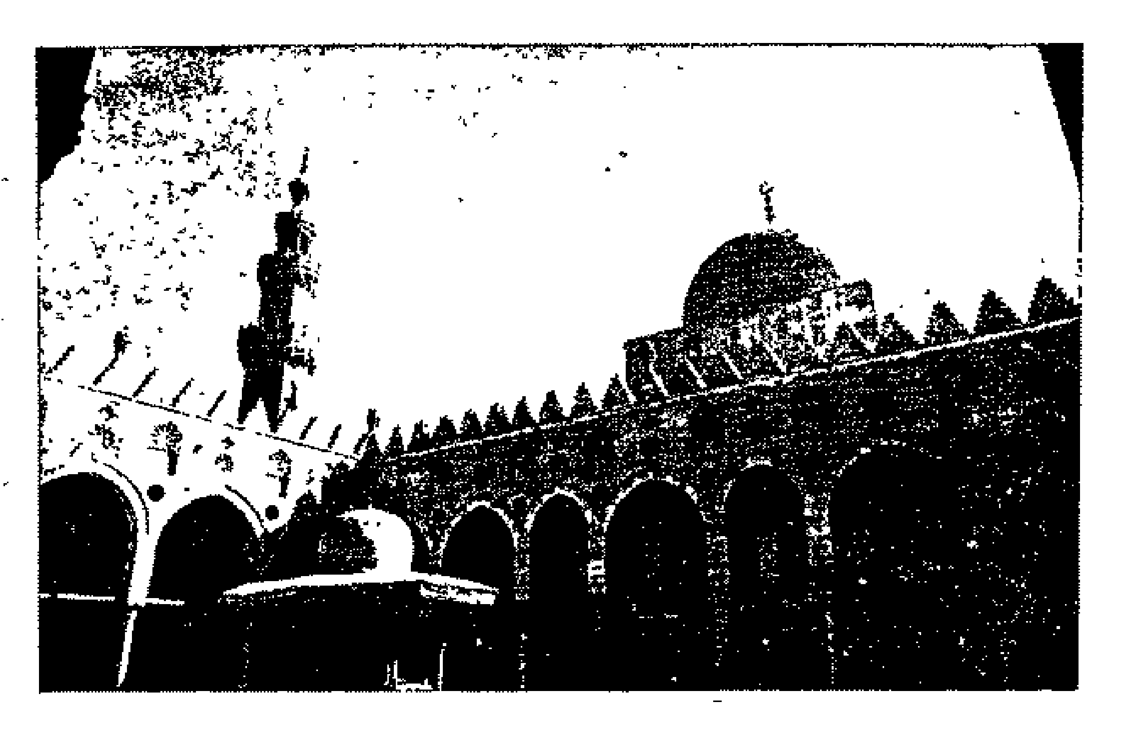
ولهذا المنبر قصة ، اذ كان غير كامل نظرا لتسرب بعض أجزائه الى الخارج ولكن بعد فترة عثر المشرفون على لجنة حفظ الاثار العربية على نحو أربعين حشوة من حشوات المنبر لدى أحد تجار العاديات بالقاهرة ، وعادت تلك الاجزاء ـ من عجيب الصدف لتباع فى أسواق القاهرة ، فاشترتها اللجنة واعادت تركيبها لمنبر المسجد (لجنة حفظ الاثار : المجموعة ٢٢ ص ١٣٠)

مهندس المسجد :

ومن الطريف أن يذكر لنا المقريزى فى خططه شيئا عن مهندس ذلك المسجد ، اذ يذكر ان المعلم ابن السيوفى ، رئيس المهندسين فى الايام الناصرية هو الذى تولى بناء جامع الماردانى خارج باب زويلة وبنى مئذنته ايضا (المقريزى : الخطط ح ٢ ص ٣٨٤) وقد ذكر ذلك فى معرض حديثه عن المدرسة الاقبغاويه .



شكل ١١٦ — مسجد الماردانى بالتبانه — المدخل الغربى — ٧٤٠ هـ / ١٣٤٠ م



شكل ١١٧ — مسجد المارداني — واجهة رواق القبلة — ٧٤٠ هـ / ١٣٤٠ م

وليس ببعيد أن يكون هذا المهندس الشهير هو الذى أشرف على الكثير من العمارات المنشأة فى دولة الناصر محمد (حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد ج ١ ص ١٥١) .

وبعد ، فان مسجد المارداني بالتبانة يعد من أروع النماذج المعمارية التى خلفها العصر المملوكي بالقاهرة ، وهو بحق من النماذج الهامة التى تدلنا على مدى تقدم فن المعمار فى القاهرة المملوكية .

مدرسة خاير بك

محمد مصطفى نجيب

يعتبر عصر الغورى عصرا زاهرا ، وذلك يرجع لاهتمام السلطان ، باقامة العمائر والمنشآت ٠

خاير بك والبلاط السلطانى :

وقد اقتدى بالغورى امراؤه فاهتموا بالتعمير والانشاء ومن هؤلاء الامير خاير بك بن ملباى ٠ وقد ولد بقرية يقال لها صمصوم من بلاد الكرج ، وهى منطقة بالقرب من جمهورية جورجيا السوفيتية الان ، ولما كبر قدمه ابوه ملباى الى السلطان قايتباى فصار من جملة مماليكه السلطانية ٠

وفى ايام الناصر محمد بن قايتباى صار امير عشره ثم امير مائة مقدم الف وهى احدى الرتب فى الجيش المملوكى وكان يحق لصاحبها اقتناء مائة مملوك ويتقدم الفا منهم فى حالة الحرب ٠

وحينما تولى السلطان الاشرف الغورى جمله حاجب الحجاب بالديار المصرية وهذه الوظيفة تطلق على من يقف بباب السلطان يبلغه اخبار الرعية ويأخذ لهم الاذن منه ، وقد ارتقت هذه الوظيفة برقى الحضارة فى ذلك الوقت ، حتى أصبح يباشر هذه الوظيفة اكثر من حاجب فى وقت واحد ، وصار يطلق على كبيرهم « حاجب الحجاب » ولقب بلقب الامارة ٠

وقد استمر الامير خاير بك فى وظيفة حاجب الحجاب حتى توفى أخوه قانصوه المحمدى البرجى نائب الشام ، فنقل السلطان الامير سيباى عن نيابة حلب الى نيابة الشام ، وخلع على الامير خاير بك لقب ملك الامراء وقرره فى نيابة حلب عرضا عن سيباى .

واستمر فى ذلك المنصب حتى مجىء العثمانيين الشام ومصر ، ولما ملك السلطان سليم الديار المصرية عين وزيره يونس باشا واليا على مصر ولكن ما لبث أن خلعه وعين بدلا منه خاير بك نائبا عنه فخلع عليه ودفع اليه خاتم الملك وكان ذلك يوم الثلاثاء ١٣ من شعبان سنة ٩٢٣ هـ ٠

واستمر خاير بك فى ذلك المنصب الى ان وفاه الاجل يوم الاحد ١٤ من ذى القعدة سنة ٩٢٨ هـ ، وبات تلك الليلة بالقلعة ، وفى اليوم التالى شيعت جنازته ، وتوجهوا به الى مدرسته التى انشاها بباب الوزير ، فدفن مع اخوته.

التكوين المعمارى للمدرسة :

وتقع هذه المدرسة (بحى باب الوزير) على يسار الطريق السالك لقلعة الجبل ويجاورها قصر الامير آلين آق الحسامى ومسجد الامير آق سنقر الناصرى .

وتلك المدرسة من محاسن خاير بك المعروفة وتعرف ايضا بالخيربكية (ابن زنبل : تاريخ السلطان سليم مع قانصوة الغورى ص ١٢٨) . وملحق بها « تربة مليحة المنظر ، وسبيل زخارفه غاية فى الروعة والاتقان » .

وهذه المدرسة تتكون من اربعة ايوانات متعامدة على صحن أوسط غير ان ايوان القبلة ليس عميقا مثلما نجده فى كثير من مدارس ذلك العصر ، أما الايوانات الجانبية فمتسعة ويحيط بجدران الايوانات جميعا وزره رخامية بارتفاع قامة الانسان يتوجها شريط كتابى به آيات من سورة الفتح(شكل ١١٨).

وتعتبر الوزرة الرخامية التى تكسو المحراب اكثر غنى من الزخارف النباتية المحورة التى ببقيه الوزرة ويوجد بالايوان الشمالى الشرقى اربعة كتبيات ذات مستويين ، ونحن نعرف أهمية هذه الكتبيات فى ذلك الوقت اذ انها تستعمل فى حفظ الكتب الدينية وغيرها من أجل الدروس التى تلقى فى تلك المدرسة ، وتعتبر دار كتب مصغرة مسموح فيها باستعارة الكتب للطلبة المترددين عليها. (شكل ١١٨) .

ويوجد بالايوان الجنوبى الغربى المنبر وهو من انشاء سليمان باشا نائب السلطنة العثمانية على مصر ، كذلك انشا دكة للمبلغ تعلو الايوان الشمالى الغربى ويزين كل من المنبر والدكة زخارف نباتية ، مرسومة بالالوان المائية.

ويصدر الايوان السابق بابان الايمن منهما صغير ذو عتب مزرر يؤدى للمدفن الصغير والايسر كبير يؤدى للمدفن الاخر وهو فى دخلة عميقة على جانبيها مصطبتان ويتوجها عقد ذو ثلاثة فصوص مقام على حنيتين ركنيتين ذات خمس حطات من المقرنصات (شكل ١١٨) .

المدفن الصغير :

المدفن الصغير عبارة عن مربع به شباكين احدهما يطل على الرحبة التى أمام المدرسة والاخر يطل على الطريق ، هذا ويعلو كل منها عقد مفصص تعلو قمتيهما دائرة داخلها لفظ الجلالة ، ويحيط بأعلى تربيع المدفن كتابة قرآنية من



شكل ١١٨ ــ مدرسة خاير بك من الداخل ــ ٩٠٨ هـ / ١٥٠٢ م

سورة آل عمران ويتوج هذا التربيع قبة ضحلة مقامة على مثلثاتكرويةتبدا بحطتين من المقرنصات وكان لهذه القبة مستوى آخر يبدو من الخارج ، ولكن هدم وأقيم بدلا منه المئذنة الموجودة حاليا وحدث هذا على الارجح فى الربع الثالث من القرن العاشر الهجرى (١٦ م)

طراز المئذنة :

وهذه المئذنة بنيت من الاجر المغطى بالملاط ، وهى تتكون من قاعدة مربعة وطابقين وقد اندثر الجوسق وقمته ، وبقاعدة المئذنة بابان ، أحدهما بالجهـــة الشمالية الغربية والآخر يقابله ، وهما يؤديان لسلمين ملتفين (شكل ١١٩) .

ويدور كثير من الاساطير حول هذين السلمين فاحدهما بابه من السطح والثانى يفتح سقوطا على الطريق ، فيقال ان الاخير للانتقام من الاشخاص المراد التخلص منهم ، كما يقال انه كان بأعلى المئذنه كنز فاذا صعد صاعد من السلم الاول لاخذه هبط من السلم المؤدى للشارع فتكون نهايته ، لكن الملاحظ مما قمنا به من دراسة ان ضلعين من المربع المقام عليه المئذنة يطلان على الطريق فسواء كان أحد الابواب بالجهة القبلية او بالجهة الجنوبية الغربية فلابد ان يقابله الاخر الذى يفتح على الطريق وقد وجد المعمار هذا المكان مناسب لاقامة المئذنة من الوجهة المعمارية البنائية ، فاسفلها قبة حجرية ضحلة ، فتخفيفا لما تحتها من فراغ اختار لبنائها الخشب والطوب اما بناؤها بسلم مزدوج فاعتقد انه مجرد استعراض جميل لحيلة من حيل العمارة الاسلامية .

وتلك المئذنة لا تنفرد بهذه الميزة بل نجد امثلة اخرى تسبقها وذلك فى مئذنة مدرسة أزبك اليوسفى ٩٠٠ هـ (بالخضيرى) ومئذنة قانصوة الغورى ٩١٥ هـ بالازهر (شكل ١٠٩) .

المدفن الكبير :

اما المدفن الكبير فهو عبارة عن مربع تتخلله فتحات الشبابيك ويزين جدرانه وزرة رخامية ، ويحيط بجدران المربع من أعلى نص كتابى يضم القاب المنشىء وتاريخ الانشاء ويعلو هذا المدفن قبة بصلية الشكل منقوش ظاهرها بزخارف نباتية بارزةقوامها افرع نباتية متداخلة وكل فرعيلتقى مع الاخر فى ورقة ثلاثية بها شريط متداخل باركانه جدلات على هيئة القلب ، ويقسم هذه الوحدات الزخرفية الى مناطق على شكل بخاريات (شكل ١١٩) .

وتعتبر زخارف تلك القبة من أروع ما انتجه فنانو أواخر العصر المملوكى ، وتشبهها فى ذلك قبة العادل طومان باى ٩٠٦ هـ بالعباسية وقبة مدرسة



شكل ١١٩ أ ـ مدرسة خاير بك ـ الواجهة الغربية ـ ٩٠٨ هـ / ١٥٠٢ م

قانى‌باى أمير آخور ٩٠٨ هـ (بالمنشية) ، وقبة مدرسة جانم البهلوان ٩١٦ هـ (بالسروجية) .

والزخارف النباتية بدأت بسيطة مجردة ونرى مثل ذلك فى قبة الاشرف برسباى ٨٣٥هـ (بالصحراء) ونراهاتتطوروتكتسب حيوية فىقبة مدرسة جوهر القنقبائى ٨٤٤ هـ (بالازهر) وقبة عبد الله المنوفى ٨٧٨ هـ (بالصحراء) ثم اصبحت اكثر تطورا فى قبة مدرسة الاشرف قايتباى ٨٧٧ ـ ٨٧٩ هـ (بالصحراء) .

والحاق المدافن بالمدارس يرجع أصلا الى العصر الأيوبى وقد ظهر ذلكمنذ انشاء مدرسة الصالح نجم الدين ايوب ٦٤١ هـ (بالنحاسين) وأصبح من السنن المتبعة ، ولكن منذ عصر الفواطم نجد واجهات تلك المدافن ليست على نفس مستوى الواجهة العمومية للمبنى ، بل تبرز قليلا وذلك لبيان اهميتها .

السبيل :

وقد الحق ايضا بهذه المدرسةسبيلا وهو من المنشآت الخيرية ذات الشان فى العهد المملوكى .

ويتكون هذا السبيل من صهريج لتخزين المياه ، وهو عبارة عن بناء مطمور تحت الارض يغطيه قبو من الاجر مونته من الخافقى وهى مونة تقاوم الرطوبة
أما الدور الاول لهذا السبيل فعلى شكل مربع ويقع بالجهة الجنوبيــة الشرقية منه الشاذ روان وهو فى دخلة يكتنفها عمودان من الرخام ، ويعلو ذلك صدر مقرنص وبالجهة اليمنى حجرة مربعة بها فتحة بئر يجاوره حوض حجرى لوضع الماء به ويعلو هذه الحجرة حجرة أخرى بها حوض مثمن يجاور الفتحة العليا للبئر وهذه الحجرة كان يرفع اليها الماء من البئر للحوض المثمن الذى يرحله بدوره للشاذ روان الذى يقوم بتوزيعه عن طريق حوض بأسفله تتفرع منه انابيب فخارية للاحواض التى بالشبابيك هذا وقد كان بالشبابيك طاسات نحاسية ذات سلاسل مربوطة فى حديد الشباك يستعملها الناس فى الشرب من المبازيب التى باسفل هذه الشبابيك (شكل ١١٩) .

وتبرز الواجهة الشمالية الغربية للسبيل عن الواجهة العمومية للمدرسة ويشترك معه فى ذلك السبيل مسجد تمراز الاحمدى ٨٧٦ هـ بميدان (السيدة زينب) وسبيل مسجد بدر الدين الوفائى منتصف القرن ٩ هـ (بشارع القبر الطويل) وسبيل قبة طراباى الشريفى ٩٠٩ هـ (بباب الوزير) ، وسبيل قبة السلطان الغورى ٩٠٨ ـ ٩١٠ هـ (بالغورية) .

وخروج واجهات الاسبلة عن مستوى واجهات المبانى الملحقة بها يبين مكانتها المرموقة بين العمائر المملوكية ودورها الكبير فى الحياة العامة ·

وهذا السبيل لا يعلوه كتاب — مثل بقية الاسبلة — بل سكن خاص لمنشىء المدرسة وان كنا نجد ان سبيل مدرسة أم السلطان (بالتبانة) لا يعلوه كتاب ايضا بل نجد الكتاب فى الجهة الاخرى للمدخل يعلو حوض السقاية ·

وقد اعتنى بزخرفه هذا السبيل فزخرفت جدرانه من الداخل وواجهاته من الخارج بزخارف نباتية وهندسية غاية فى الاتقان ·

وقد كانت الاسبلة عامة تؤدى دورا هاما فى تسهيل مهمة توزيع مياه الشرب على المارة والعطشى وقت الحر القائظ وخاصة وان منشىء هذه الابنية من الذكاء والفطنة ، حيث ان اقامتهم للاسبلة ملحقة بأبنيتهم وخاصة بالمدافن يجعل الناس يتذكرون منشىء هذه الاسبلة بالخير ويترحمون عليهم لانهم عملوا سبيلا لشرب العامة ·

محاولة لتاريخ المدرسة :

يرجع كثير من علماء الاثار تاريخ انشاء هذه المدرسة الى ما بعد الفتح العثمانى ويدللون على ذلك بتصميمها الغريب والى وجود حجة ترجع لسنة ٩٢٧ هـ بها وصف كامل للمدرسة ·

ولكن ما أثبتناه على العكس من ذلك اذ أن تصميم هذه المدرسة تحكمت فيه عدة عوامل منها احاطتها من ثلاث جهات بثلاثة مبان اثرية هى تبعا لتسلسلها التاريخى ·

١ — سور مصر القديم ٥٧٢ — ٥٨٩ هـ — ١١٧٦ ، ١١٩٣ م ويقع بالجهة الجنوبية الشرقية من المدرسة ·

٢ — قصر الامير الين آق ٦٩٣ هـ ١٢٩٣ م ويقع بالجهة الجنوبية منها .

٣ — مسجد آق سنقر ٧٤٧ — ٧٤٨ هـ — ١٣٤٦ — ١٣٤٧ م ويقع بالجهة الشمالية الشرقية منها ·

هذا بالاضافة الى خط تنظيم الطريق بالجهة الشمالية الغربية ، وكذا اتجاه القبلة المتحكم اساسا فى التخطيط الانشائى لاى مبنى دينى ، فلم يستطع المعمار ان يتحرك بحرية كافية فى تلك المساحة المحكومة بالعوامل السابقة ، لكنه تصرف بما عنده من امكانيات ، وأخرج لنا تصميما ذا ايوان قبلة ضحل ، وقد تلافى ضآلة عمقة بمساواة ارضيته بأرضية الصحن والايوانات الاخرى ، وبذلك دخلت مساحة الصحن بطريق غير مباشر فى مساحة ايوان القبلة والايوان المقابل له

وبذلك اتسما واعطاهما بقدر الامكان ــ الاهمية التقليدية المتوارثة لمثلهما فى أى مدرسة أخرى خاصة وان اتجاه القبلة فى الضلع الطولى للمدرسة وان اختلف الوضع وكانت القبلة فى الضلع العرضى لاصبح ايوان القبلة والايوان المقابل له عميقين وانتهى وجه الغرابة فى ذلك ، هذا بالنسبة للمسألة الاولى ، اما بالنسبة لوجود حجة ترجع لسنة ٩٢٧ هــ فاننا اكتشفنا حجة ترجع لسنة ٩٢١ هــ وبها وصف كامل للمدرسة ولكن الاعتماد على الحجج والوثائق فى تأريخ الاثار من العوامل المساعدة فقط ولا تتخذ كعامل اساسى ، كما هو واضح فى هذه الحالة التى نحن بصددها ولكن اكتشافنا لنص اثرى حسم هذا الامر وهو على شريط نحاسى بأسفل مصراع المدخل الفرعى للمدرسة وهو بخط النسخ محزوز وبه تهشيرات ونصه :

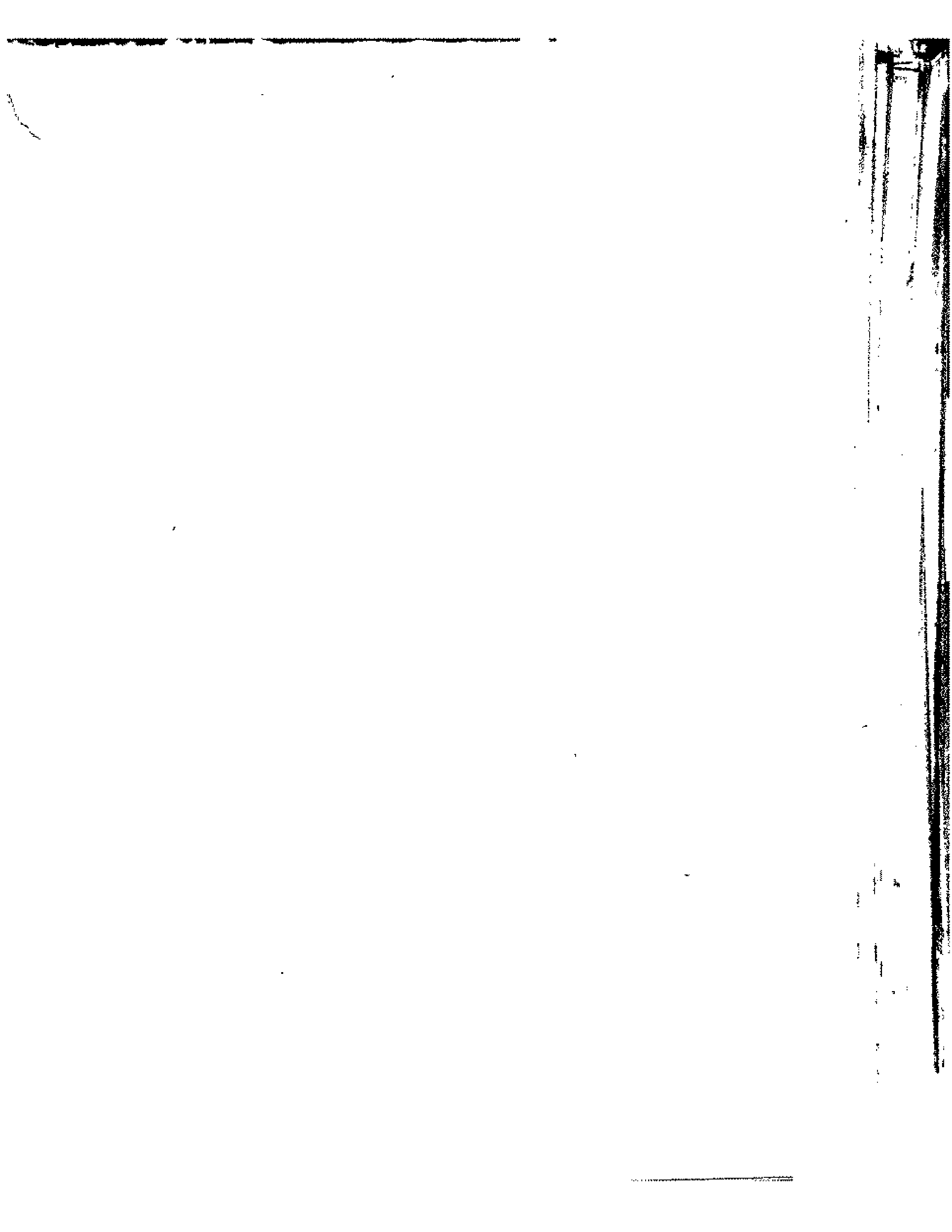
أمر بانشاء هذا المكان المبارك المقر الاشرف الكريم العالى المولوى الاميرى الكبيرى السيفى خاير بك حاجب الحجاب بالديار المصرية الملكى الاشرفى عز نصره ٠

وترجع اهمية هذا النص الى اشتراكه مع نص المدفن الكبير المنتهى بتاريخ يرجع لسنة ٩٠٨ هــ فى لقب حاجب الحجاب وهى الوظيفة التى شغلها فيما بين ١٤ محرم ٩٠٧ الى ٨ جمادى الاخرة سنة ٩١٠ هــ وبعدها شغل وظيفة نائب السلطنة فى مدينة حلب ٠

ويوجد نص فى تاريخ ابن اياس (ابن اياس : بدائع الزهور جـ ٤ ص ٣٨ طبعة استانبول) اذ يذكر فى حوادث شهر صفر سنة ٩٠٨ هـ ما يفيد دفن جان بلاط المحمدى أخو خاير بك فى تربته التى انشأها بباب الوزير مما يرجح انا قد تم بناؤها ، ومما سبق يتبين لنا أن انشاء هذه المدرسة يرجع الى العصر المملوكى وليس كما قيل انها بنيت فى بداية العصر العثمانى .

ورغم هذا نجد خطأ بخريطة القاهرة الاثرية اذ نجد انمدرسة خاير بك ملونة باللون الرمادى وهو لون مبانى العصر الحديث بينما المدفن ملونا باللون الازرق الخاص بآثار العصر الجركسى ، ولكن بعد اثبات انشاء المدرسة مع المدفن فى العصر المملوكى فيجب مراعاة ادخالها ضمن آثار العصر الجركسى ٠

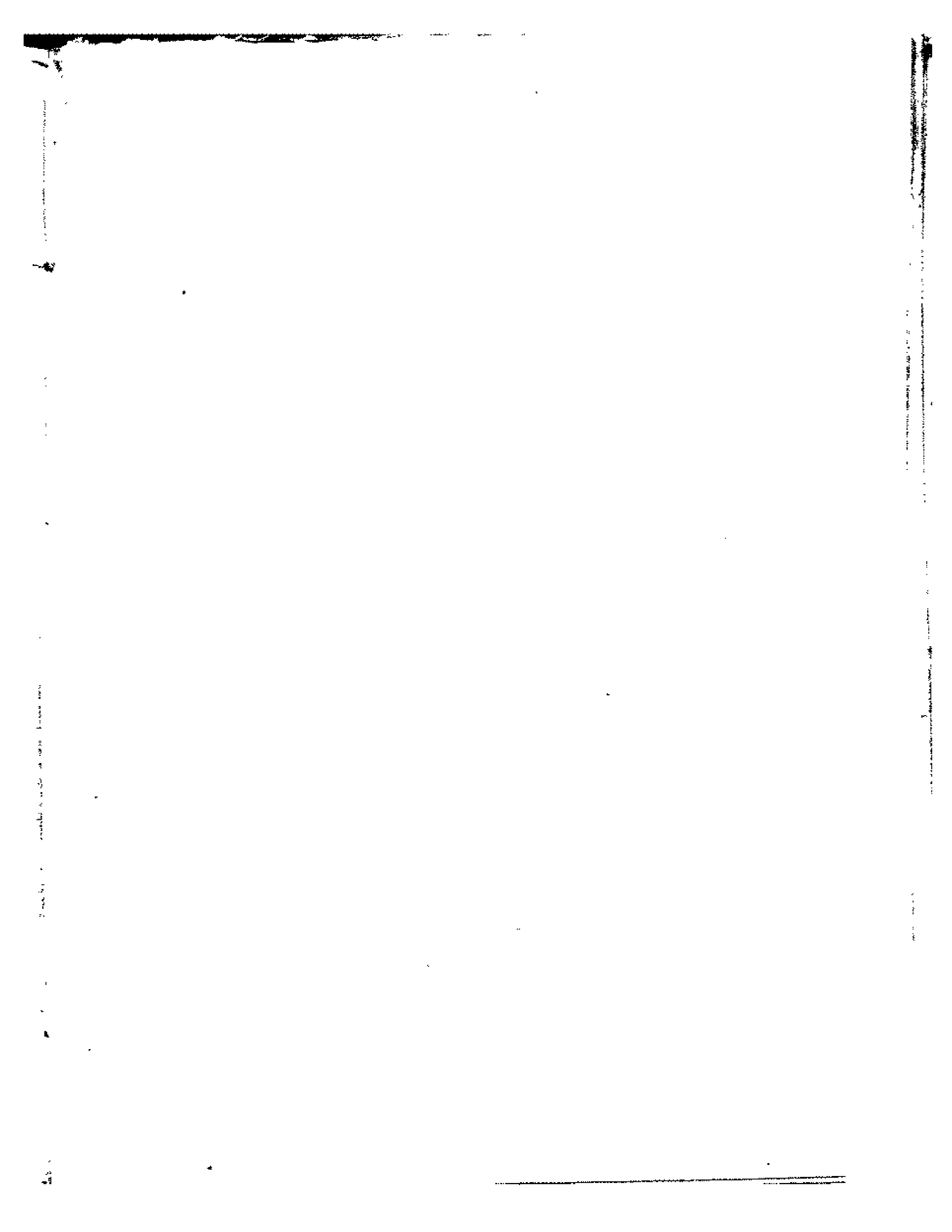
وعلى كل فان هذه المدرسة تعتبر من الاثار المعمارية الهامة التى يجد فيها الدارس متعة كبيرة لما تزخر به من عناصر معمارية تساعد كثيرا فى الوصول الى نتائج هامة فى مجال العمارة الاسلامية ٠



الفصل الثانى

روائع فنية من القاهرة

- إبريق مروان بن محمد
- باب الحاكم بأمر الله
- طبق غبن
- شمعدان كتبغا
- كرسى الناصر



أبريق مروان بن محمــد

الدكتور حسن الباشا

ان العرب لا يفخرون فقط بما يشتمل عليه تراثهم من ذخائر الفضيلة والمعرفة والادب ، ولكن أيضا بما يحتويه من كنوز فنية تعتبر من اسمى ما انتجته المواهب الانسانية ٠

ومن هذه الكنوز تحفة رائعة تعد من أثمن ممتلكات متحف الفن الاسلامي بالقاهرة : ونقصد بها ابريقا عثر عليه بمصر ويعرف باسم ابريق مروان بن محمد (سجل رقم ٩٢٨١) (شكل ١٢٠) ٠

والابريق من البرونز ، ويبلغ ارتفاعه ٤١ سم وقطره ٢٨ ، ويتألف من بدن منتفخ متكور يرتكز في اسفله على قاعدة مناسبة ، ويخرج من اعلاه رقبة اسطوانية الشكل تنتهي بفوهة مخرمة ، وللابريق مقبض فخم وصنبور جميل ٠

ويتسم الابريق في حد ذاته بجلال الشكل ، وجمال النسب ، والتناسق التــام بين الاجزاء ٠

وتكسو بدن الابريق زخرفة محفورة وبارزة تتألف من صف من عقود على هيئة أهلة ، ويرتكز الطرفان المتجاوران من كل عقدين على شكل مثلث يعتمد بدوره على عمودين متجاورين ، ويزخرف الاهلة اشكال كروية، ويوجد في داخل العقود وريدات يحيط بكل منها دائرتان متداخلتان يحصر محيطاهما فيما بينهما اشكالا رباعية داخلها حبيبات صغيرة،ويوجد فى أسفل الوريدات — بين كل عمودين وفى أعلى العقود — زخارف نباتية تملأ ظاهر البدن الكروى ٠

كما يكسو رقبة الابريق ايضا رسوم محفورة تتألف من دوائر ووريدات صغيرة متماسة ، ويفصل الرقبة عن الفوهة شريطان من الحبيبات الكروية ربما تمثل حبات اللؤلؤ ، ويحصر الشريطان فيما بينهما زخارف هندسية بارزة ٠

ومما يلفت النظر فى هذا الابريق صنبوره المشكل على هيئة ديك يصيح وقد نفض ريشه ، ورفع ذيله ، ومط رقبته ، وفرد عرفه . وعلى الرغم من الاسلوب الزخرفي الذى صور به جسم الديك وريشه وسائر اعضائه فان المنظر العام



شكل ١٢٠ ــ ابريق من البرونز ينسب الى الخليفة الاموى مروان بن محمد ــ حوالى القرن الثانى الهجرى / ٨ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة) .

يتسم بقوة التعبير ، ويفيض بالحيوية ، واظهار الحركة . بل أنه من فرط تعبيره يكاد يوهمنا باننا نوشك ان نسمع صوته .

ولا يقل مقبض الابريق فى جماله عن صنبوره . ويخرج المقبض من بدن الابريق على هيئة زخارف نباتية ومتصلا بصورة كائنين حيين ، ويمتد الى أعلى موازيا للرقبة ، ثم يستدير حتى يتصل ثانية بجسمه نفسه ، ويخرج من اعلى دائرة المقبض حلية على هيئة ورقة نباتية محورة من أوراق الاكانتس أو شوكة اليهود تنضم اطرافها كأنها اصابع اليد كانت من غير شك قاعدة مشبك غطاء الابريق .

ويزين المقبض فى الجانبين صفان من الحبيبات تشبه حبيبات الرقبة ، ويمتد بين الصفين افرع نباتية متموجة تخرج منها أوراق شجر ذات شكل زخرفى

ويمس المقبض عند التوائه فوهة الابريق : وهذه تتالف من افرع وأوراق نباتية تتمثل بطريقة التخريم .

وفضلا عن القيمة الجمالية التى يمتاز بها الابريق والتى تضعه فى المرتبة الاولى بالنسبة للتحف البرونزية فانله أيضا اهمية فنية أثرية تزيد من قيمته ، ذلك انه يمثل مرحلة من أهم مراحل الفن العربى الاسلامى : وهى مرحلة نشاته فى العصر الاموى ، كما يشهد على المستوى الرفيع الذى بلغه الفن العربى والصناعة العربية الاسلامية منذ البداية .

ومن جهة أخرى ينهض هذا الابريق دليلا قويا على السماحة التى صارت من سجايا العرب بفضل تفهمهم لمبادىء الاسلام التى تحض على المحافظة على النافع والاستفادة بتجارب الامم والشعوب مهما بعدت ازمانها واقطارها ، ومهما اختلفت تقاليدها وأديانها ، وذلك عملا بالحكمة الاسلامية الخالدة : « اطلبوا العلم ولو فى الصين » اذ يتمثل فى هذا الابريق ابقاء المسلمين على التقاليد الفنية والصناعية النافعة للامم السابقة : ذلك أن هذا الابريق تربطه ــ من حيث اسلوب الصناعة والزخرفة ــ وشائج متينة بفنون الفرس الساسانيين من جهة وفنون الشرق الادنى من جهة أخرى .

ولقد حافظ العرب على هذه التقاليد الفنيـــة الصالحة ، وارتقوا بهـــا وطوروها نحو الكمال ، وصبغوها بطابعهم بحيث صارت ذات طراز اسلامى بحت ، واصبحت تراثا اسلاميا نهلت منه الامم على اختلاف اجناسها واقطارها واديانها .

ولم يكن ابريق مروان نسيج وحده : اذ شاع فى العصر الاموى صناعة هذا النوع من التحف البرونزية التى نهجت فى اسلوبها الاسلوب القديم حتى صار

من المتعذر على علماء الاثار والفنون ان يفرقوا بين ما صنع منها قبل ظهور الاسلام وبعده اعتمادا على الاسلوب وحده ودون استخدام قرائن أخرى ٠

والحق ان ابريق مروان ذو صلة وثيقة بفرائض الاسلام التى تتعلق باستعمال الماء ولاسيما الوضوء . وربما كان صنبوره الذى صور على هيئة ديك يصيح والذى يصب منه الماء للوضوء قد قصد منه أن يرمز الى اذان الصبح حينما يتبين الخيط الابيض من الخيط الاسود من الفجر ، وينبثق نور النهار من ظلام الليل ، وعندئذ يقوم المسلمون من نومهم ، ويشرعون فى الوضوء تهيؤا للصلاة ، والوقوف بين يدى الله الذى يولج الليل فى النهار ويولج النهار فى الليل ، ويخرج الحى من الميت ، ويخرج الميت من الحى ، ويرزق من يشاء بغير حساب .. وفى ذلك الوقت يسمع صياح الديكة ٠

واخيرا فان ظروف اكتشاف هذا الابريق تضيف الى قيمته أهمية تاريخية : ذلك أنه عثر عليه اثناء بعض الحفائر الاثرية فى « ابو صير الملق » فى انقاض مقبرة يقال انها كانت مدفن الخليفة الاموى : مروان بن محمد ، كما أنه كان من الابداع الفنى والجلال بحيث صار جديرا بأن يمتلكه الخلفاء ٠٠ واذا أضفنا الى ذلك كله انه يرجع — بحسب اسلوبه وطرازه — الى العصر الاموى جاز لنا ان نساير العلماء الذين نسبوه الى آخر خلفاء بنى أمية ، وأطلقوا عليه لذلك اسم « ابريق مروان بن محمد » ، وجاز لنا أن نتصور انه قد صحب هذا الخليفة فى نهايته الاليمة فى « أبو صير » ٠

وبناء على ذلك فان فى هذا الابريق الثمين تتجسد حقبة مهمة من حقب التاريخ الاسلامى شهدت انتهاء خلافة بنى أمية ، وقيام خلافة بنى العباس وهو فى الوقت نفسه أثر مادى ملموس ينسب الى مروان بن محمد : آخر خلفاء بنى أمية فى شرق العالم الاسلامى ، ويذكرنا بالنهاية الاليمة التى انتهى اليها هذا الخليفة المكافح ، والتى صحبتها نهاية الدولة الاموية ذاتها ٠

والحق ان هذا لابريق يبعث أمام اعيننا صورا حية لاحداث مهمة فيها عظة وعبرة ٠

لقد ساءت الامور فى أواخر العصر الاموى بسبب الفتن والخلافات المذهبية والعنصرية وفساد الحكم .. ولله در الحارث بن عبد الله الجعدى الذى وصف الفوضى التى انتابت الدولة الاموية حين يقول :

أبيت أرعـــى النجـــوم مرتفقـــا   اذا اســتقلت تجـــرى أوائلهـــا
مـــن فتنـــة أصبحت مجـــللة   قـــد عم اهـــل الصـــلاة شاملهـــا
من بخراســـان العـــراق ومن   بالشـــام كل شـــجاه شـــاغلها

ولقد وصلت الحال غاية التدهور فى عهد مروان بن محمد (١٢٧ — ١٣٢ هـ) وبذل هذا الخليفة مجهودا كبيرا استحق من اجله لقب « الحمار » الذى اطلق عليه اشادة بصبره ومثابرته وجلده فى محاربة اعدائه ، وذلك حسب المثل « أصبر من حمار » و « حمار الحرب لا يهرب » ، ولو أن بعض العلماء يرجع هـذا اللقب الى سنة الحمار التى تطلق على آخر سنة من كل مائة عام تاريخى ، وكان ملك بنى امية قد مضى عليه مائة عام عند حكم مروان .

وأيا ما كان سبب تلقيب مروان بهذا اللقب فان هذا الخليفة قد كافح بصبر فى سبيل القضاء على الخلافات بين أنصار الامويين من العرب ، و فى سبيل افساد خطط مناوئيه من الخوارج والشيعة والعباسيين والموالى — ولكن دون جدوى .

وكان الخطر الاكبر الذى يهدد بنى امية يكمن فى خراسان حيث قام بالدعوة للعباسيين قائد داهية من الموالى هو ابو مسلم الخراسانى . وقد رسم ابو مسلم خطته على اساس أن يوقع بين عرب خراسان أولا ، ثم يقضى عليهم فئة بعد اخرى ، ويقال ان ابراهيم بن محمد بن على امام العباسيين نصح أبا مسلم بقوله : « ان استطعت الا تدع بخراسان لسانا عربيـا فافعـل » .

واحس عبد الحميد كاتب مروان بن محمد بهذا الخطر فنصح فرق العرب بقوله : « فلا تمكنوا ناصية الدولة العربية من يد الفئة الاعجمية ، واثبتوا ريثما تنجلى هذه الغمرة وتصحوا من هذه السكرة فينضب السيل ، وتمحى آية الليل ، والله مع الصابرين والعاقبة للمتقين » .

غير أنه سرعان ما ظهر اصحاب الرايات السود من العباسيين وانصارهم من الموالى الفرس واعلنوا دعوتهم فى رمضان سنة ١٢٩ هـ مستهزئين استفحال الخلاف بين انصار الامويين من عرب خراسان . وبعد أن استطاع ابو مسلم بدهائه أن يوقع بين العرب فى خراسان تصـدى لمعسـكر مروان بن محمد تحت قيادة نصر بين سيار وهزمهم .. ثم أخذ العباسيون يتقدمون نحو الكوفة يسوقون أمامهم فلول الامويين .

ودخلت جيوش ابى مسلم الكوفة فى المحرم سنة ١٣٢ هـ ، وسلموا الامر لابى سلمة الخلال ، القائم بدعوة العباسيين بالكوفة .

وفى تلك الاثناء كان مروان بن محمد قد قبض على الامام العباسى ابراهيم بن محمد وحبسه فى حران الى أن مات بعد ان اوصى بالخلافة الى أخيه ابى العباس عبد الله بن محمد .. ومما قيل فى رثائه :

قد كنت أحسبني جلدا فضعضعني قبر بحران فيه عصمة الدين
فيه الامام وخير الناس كلهم بين الصفائح والاحجار والطين
فيه الامام الذى عمت مصيبته وعيلت كل ذى مال ومسكين
فلاعفا الله عن مروان مظلمة لكن عفا الله عمن قال آمين

وبايع العباسيون أبا العباس الذى خطب فى ١٣ ربيع الاول سنة ١٣٢ هـ خطبته المشهورة التى نعت فيها نفسه « بالسفاح » اى المعطاء او كثير العطاء ، وقد قال فيها مخاطبا أهل الكوفة :

« يا أهل الكوفة انتم محل محبتنا ، ومنزل مودتنا ، انتم الذين لم تتغيروا عن ذلك ، ولم يثنكم عنه تحامل أهل الجور عليكم حتى ادركتم زمننا واتاكم الله بدولتنا ، فانتم اسعد الناس بنا ، واكرمهم علينا ، وقد زدتكم فى اعطياتكم مائة درهم ، فاستعدوا فانا السفاح المبيح ، والثائر المنيح » .

وحينئذ أسقط فى يد مروان بن محمد ، لاسيما وان نار الفتن اشتعلت أيضا فى الشام والحجاز ، غير انه تصدى للعباسيين فى الجزيرة ، وتحصن احد أعوانه : على بن هبيرة بواسط ، وبعث السفاح بعمه عبد الله بن على ومعه قوة التقت بمروان بن محمد على نهر الزاب الاعلى ، أحد روافد نهر دجلة فى جمادى الآخرة سنة ١٣٢ هـ ، فانهزم مروان وتفرق عنه عسكره .

وفر مروان مؤملا ان يجد مخرجا من ورطته ، ودخل حران حيث مات الامام العباسى ابراهيم بن محمد ، ومنها الى قنسرين وعبد الله بن على يتبعه ، ثم حمص ، ثم دمشق ، ومر بالاردن وفلسطين ، ومضى حتى دخل مصر واتى الفسطاط ، ومنها خرج الى « أبو صير » .

ويسترعى نظرنا اثناء انهزام مروان صورة من صور الوفاء الصادق بطلها عبدالحميد الكاتب: ذلك أن مروان حين أحس بقرب نهايته تراءى له أن يعفى كاتبه من ملازمته، فقال له « ان هذا الأمر زائل عنا لامحالة، وسيضطر اليك بنو العباس لأدبك، وان اعجابهم بك يدعوهم الى حسن الظن بك فاستأمن اليهم لعلك تنفعنى فى حياتى وبعد مماتى » . غير أن عبدالحميد رفض ماعرضه عليه مروان ، وصمم على أن يثبت معه وقال: ان الذى أمرتنى به انفع الأمرين لك ، واقبحهما بى ، ولكن اصبر حتى يفتح الله عليك ، أو اقتل معك » .

وصحب عبد الحميد الكاتب مروان بن محمد اثناء هربه ، ودخل معه مصر وهو شبه واثق من النهاية المرة التى تنتظرهما كما يتضح من رسالة بعثها الى اهله تعد من غرر الادب العربى جاء فيها :

« أما بعد فان الله تعالى جعل الدنيا محفوفة بالمكاره والسرور فمن ساعده الحظ فيها سكن اليها ، ومن عضسته بنابها ذمها ساخطا عليها ، وشكاها مستزيدا لها . وقد كانت اذاقتنا افاويق استليناها ، ثم جمحت بنا نافرة ، ورمحتنا موليه ، فملح عذبها ، وخشن لينها ، فابعدتنا عن الاوطان ، وفرقتنا عن الاخوان ، فالدار نازحة ، والطير بارحة ، وقد كتبت والايام تزيدنا منكم بعدا واليكم وجدا ، فان تتم البلية الى اقصى مدتها يكن آخر العهد بكم وبنا ، وان يلحقنا ظفر جارح من اظفار من يليكم ترجع اليكم بذل الاسار ، والذل شرجار ، وأسال الله الذى يعز من يشاء ، ويذل من يشاء أن يهب لنا ولكم الفة جامعة فى دار آمنة ، تجمع سلامة الابدان والاديان،فانه رب العالمين،وهو ارحم الراحمين، وانا لله وانا اليه راجعون » .

وبعث عبد الله بن على — بناء على كتاب من الخليفة العباسى ابى العباس السفاح — بصالح بن على فى ملاحقة مروان بن محمد ، فدخل مصر ثم مضى الى « أبو صير » حيث قتل مروان فى ٢٧ ذى الحجة سنة ١٣٢هـ كما قتل كاتبه عبد الحميد ، ويقال ان هرة اكلت لسان الخليفة الاموى،وبذلك ختمت حياة آخر خلفاء بنى أمية فى الشرق الاسلامى .

ودفن مروان فى مقبرة فى « أبو صير » يقال انها هى التى عثر فى أنقاضها على الابريق البرونزى الذى ينسب اليه .



باب الحاكم بأمر الله

الدكتور حسن الباشا

اذا ذكر اسم الخليفة الفاطمى الحاكم بأمر الله فان أول ما يتبادر الى أذهان بعض الناس بصدده هو ما أشيع عنه من اصداره لبعض القوانين الشاذة ، ومن تقلبه فى معاملة بعض الطوائف والأفراد من حاشيته وأقاربه ورجال دولته.

وقد يكون من الانصاف أن توجه الانظار الى ان كثيرا من تصرفات الحاكم قد شوهت بقصد النيل من هذا الخليفة الذى اثبتت سياسته انه كان خصما قويا للعباسيين خاصة ومذهبهم عامة . كما لا يخفى أن بعض قوانينه التى تبدو شاذة قد اقتضتا ضرورات اجتماعية واقتصادية ، ولذا كان من اللازم أن نمحص ما ورد من اخبار الحاكم ونناقشها قبل الحكم عليه وادانته .

والحق انه على قدر ما نال الحاكم من ذم وتشهير عند خصومه ومعارضيه نجده قد حظى بالسمعة الحسنة والتمجيد عند شيعته حتى لقد بالغ بعض المنحرفين منهم فألهوه .

ومهما يكن من شيء فقد كان للحاكم اعمال عظيمة فى مجال العلوم والتعمير : ففى سنة ٣٩٥ هـ (١٠٠٥ م) أنشأ دار الحكمة والحق بها مكتبة ضخمة سميت دار العلم . وكان القارىء يحصل بها على ما يلزمه من الورق والمداد والاقلام دون مقابل .

وبرز نشاط الحاكم فى ميدان آخر هو ميدان الدين وعمارة المؤسسات الدينية . من ذلك مثلا أنه أمر فى سنة ٣٩٢ هـ (١٠٠٣ م) بتكملة بناء الجامع الضخم الذى كان قد بدأه أبوه العزيز بالله عند باب الفتوح بالقاهرة والذى صار يعرف باسم جامع الحاكم . وقد تم بناؤه فى سنة ٤٠٣ هـ (١٠١٢ م) . ويحدثنا المؤرخون أن الحاكم أمر بأن تعلق الستور على جميع أبوابه وزوده بالقناديل والتنانير الفضية وحبس عليه الاوقاف .

وعلى الرغم مما انتاب هذا المسجد من نكبات وتخريب فانه لا يزال ماثلا يشهد بضخامته ومئذنتيه الجميلتين وبعض زخارفه على أن الحاكم لم يبخل فى سبيل بنائه بمال أو مجهود .

ولم تقف أعمال الحاكم عند حد هذا الجامع بل انه بنى مساجد أخرى مثل جامع راشدة وجامع المقس ٠

وامتدت أعمال الحاكم التعميرية الى الجامع الازهر وكان قد وضع أساسه فى سنة ٣٥٩ هـ (٩٧٠ م) على يد جوهر عند وضعه أساس القاهرة ليكون المسجد الجامع لهـا . وقد حظى الازهر منـذ انشائه برعاية ولاة مصر : ففى عهـد المعز زين الجامع ومآذنه وصار يضاء فى المواسم والاعيـاد الدينية بالأنوار الساطعة حتىقيل ان المعز أمر ببناء منظرة فىقصره ليشاهد منها زينات هذا الجامع ومن ثم سميت بمنظرة الجامع الازهر ٠

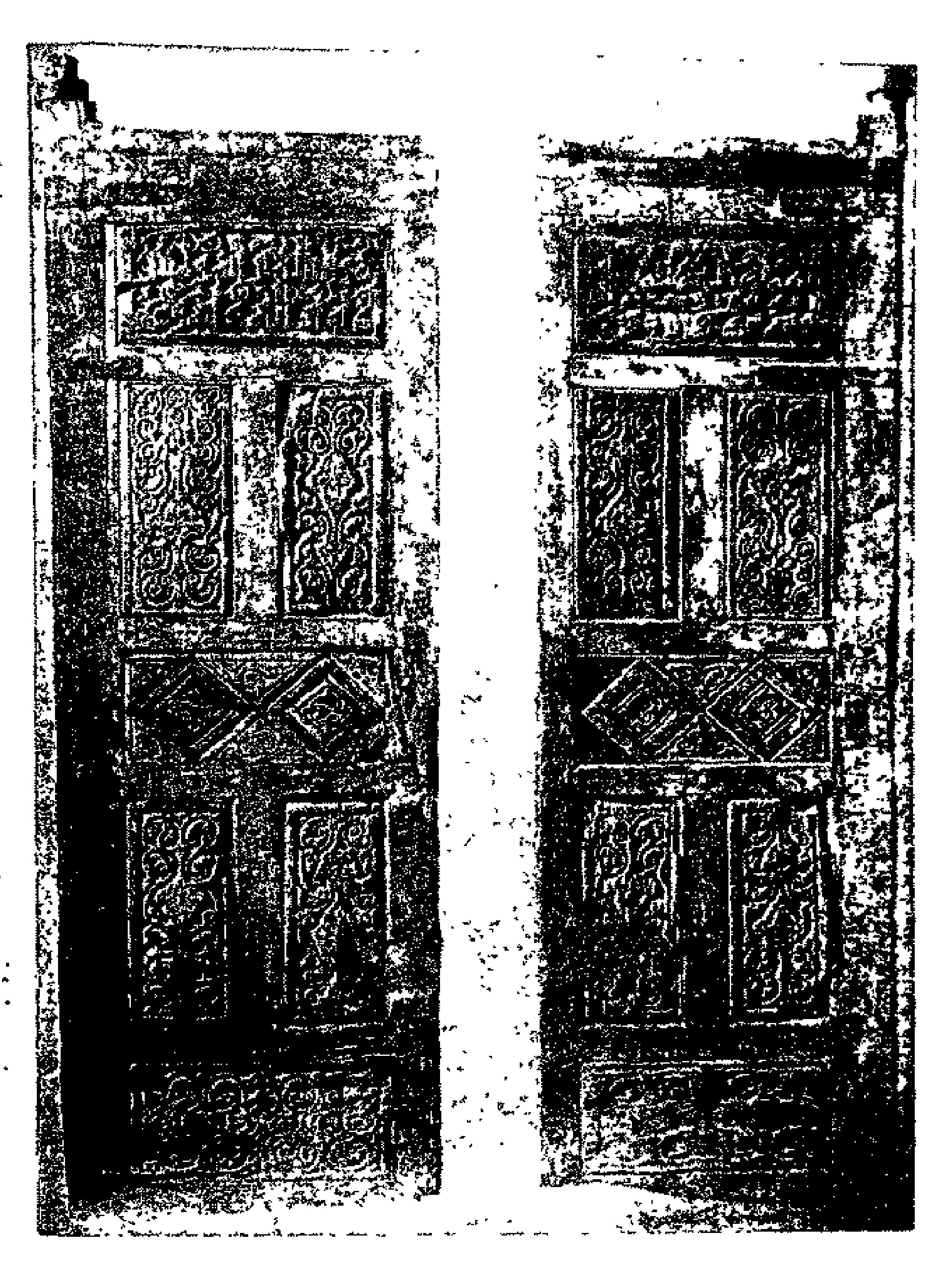
وعلى الرغم من أن الجامع الازهر قد بدأ كمسجد لاقامة الشعائر الدينية وكمركز الدعـوة الفاطمية فانه لم يلبث ان اصـبح ايضا فى عهـد العزيز جامعة علميةيقدم لطلابها منمصريين وغير مصريين ما يلزمهم من مأكل ومسكن بالمجـان .

وخص الحاكم بأمر الله الازهر بعنايته . وقد وصلنا نسخة اول وقفية معروفة فى تاريخ الازهر ، وهى باسم هذا الخليفة وترجع الى سنة ٤٠٠ هـ (١٠٠٩ م) ويتضح من هذه الوقفية كيف ان الحاكم بأمر الله قد عنى عناية فائقة بالمسجد وحرصعلى أن يوفر له ولمن يؤمه منالمصلين والعلماء الرعاية اللازمة : فمثلا خصص المرتبات والارزاق للخطيب والائمة والقومة والمؤذنين والخدم والصناع وغيرهم ممن يقومون بالعمل فيه،وحرص على أن يزوده باستمرار بما يلزمه من الفرش والادوات ووسائل الصيانة والاضاءة والوضوء دون أن يغفل شيئا مهما كبر أو صغر ٠

وبالاضافة الى هذه الوقفية عنى الحاكم بعمارة الازهر فأمر باصلاحه وزاد رواقين فى صحنه ٠

وقد ذكر بعض المؤرخين ان الحاكم أهدى الازهر فى سنة ٤٠٣ هـ (١٠١٣ م) شمعدانا كبيرا تكلف نحو مائة الف دينار ٠ وكان هذا الشمعدان من الضخامة بحيث لم يتمكن العمال من ادخاله الا بعد توسيع أحد أبواب الجامع ٠ وبطبيعة الحال تكفل الحاكم بعمل باب جديد آخر ٠

وربما كان هذا الباب الجديد هو الباب الاثرى الذى يحمل اسم الحاكم بأمر الله والذى نقلته مصلحة الاثار من الازهر الى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة (سجل رقم ٥٥١) . وهو من خشب شوح تركى ، ويبلغ طوله ٣٢٥ سم وعرضه ٢٠٠ سم (شكل ١٢١) .



شكل ١٢١ — باب خشبي عليه اسم الخليفة الحاكم بأمر الله
٣٨٦ — ٤١١ هـ / ٩٩٦ — ١٠٢٠ م (متحف الفن الاسلامي بالقاهرة)

ويعتبر هذا الباب اثرا ماديا قيما يشهد بما عليه من كتابة اثرية وزخارف جميلة بعناية الحاكم بالازهر وحرصه على اصلاحه وتعميره ٠

ويتالف الباب من مصراعين يشتمل كل منهما على سبع حشوات مستطيلة بعضها أفقى والاخر عمودى ٠

ويزخرف الحشوتين العلويتين سطران من الكتابة ٠ ومن الواضح ان هاتين الحشوتين قد تغير وضعهما عند اعادة تركيبهما فحلت كل منهما محل الاخرى، ولذا كان من الضرورى — ليستقيم الكلام — ان يبدا بقراءة السطر الاعلى من الحشوة اليسرى ثم السطر الاعلى من الحشوة اليمنى ثم السطر السفل من الحشوة اليسرى واخيرا السطر الاسفل من الحشوة اليمنى وعلى ذلك تقرأ الكتابة كما يلى : « مولانا امير المؤمنين الامام الحاكم بأمر الله صلوات الله عليه وعلى آبائه الطاهرين وابنائه » .

والخط هنا كوفى مزهر من النوع الذى شاع استعماله عند الفاطميين والقرامطة حتى سمى أحيانا بالخط القرمطى نسبة الى القرامطة ٠ ويبدو أن مصر كان لها الدور الاكبر فى نشأة هذا النوع من الخط وتطوره .

وللكتابة اهمية خاصة لما تتضمنه من القاب وادعية . وتبدأ الكتابة بلفظة « مولانا » وهى لقب استعمل للخلفاء العباسيين وذاع استعماله للخلفاء الفاطميين ، وهو من المولى بمعنى السيد ٠

وثانى الالقاب هو « امير المؤمنين » وهو من الالقاب المركبة على لقب « أمير » وهو ثانى القاب الخلفاء ظهورا بعد لقب « خليفة » وأول من لقب به عمر بن الخطاب . واشتمال اللقب على لفظتى « أمير » و « المؤمنين » يعطيه صفة دينية الى جانب صفته السياسية والحربية . وهو بذلك يصور مهمة الخلافة الاسلامية تصويرا صادقا . وقد صار هذا اللقب منذ عهد عمر رضى الله عنه من القاب الخلفاء العامة وصار يطلق على الخلفاء فى جميع أنحاء العالم الاسلامى سواء اكانوا سنيين أم شيعة .

وآخر الالقاب العامة فى الكتابة هو « الامام » ومعناه اللغوى القدوة ٠ وقد ورد بهذا المعنى فى القرآن الكريم :

« واذ ابتلى ابراهيم ربه بكلمات فأتمهن قال انى جاعلك للناس اماما قال ومن ذريتى قال لا ينال عهدى الظالمين » . (سورة البقرة آية ١٢٤)
« والذين يقولون ربنا هب لنا من ازواجنا وذرياتنا قرة أعين واجعلنا للمتقين اماما » (سورة الفرقان آية ٧٤) .

وجاءت اللفظة في الحديث النبوي الشريف بمعنى الوالي أو الحاكم « كلكم راع وكلكم مسئول عن رعيته : فالامام راع وهو مسئول عن رعيته .. (رواه ابن عمر وأخرجه البخاري ومسلم وأبو داود والترمذي) . و « احب الناس الى الله تعالى يوم القيامة وادناهم منه مجلسا امام عادل وابغض الناس الى الله يوم القيامة وابعدهم منه مجلسا امام جائر » (رواه أبو سعيد واخرجه الترمذي) .

ولم يثبت من الوثائق التاريخية ان أحدا من خلفاء صدر الاسلام وبني امية اطلق عليه هذا اللقب في حياته على سبيل التكريم ، ولو ان العرف قد جرى على اطلاقه على سيدنا علي بن ابي طالب فقيل « الامام على كرم الله وجهه » .

وأول من تلقب بالامام هو ابراهيم بن محمد وهو اول من بويع له بالخلافة من بني العباس . وربما كان في هذه الحالة مجرد نعت خاص . كما لقب به أيضا المهدي أثناء ولايته للعهد . وتجدر الاشارة الى ما يمكن أن يكون من صلة بين تلقب المهدي (بالامام) ونعته (بالمهدي) اذ ربما كان في ذلك اشارة الى ان مهمة الامام هي الهداية حسب ما جاء في القرآن الكريم « وجعلناهم ائمة يهدون بأمرنا » (سورة الانبياء آية ٧٣) .

ومنذ اطلاق لقب « الامام » على المهدي صار الخلفاء العباسيون بعده يتخذونه كلقب عام وقلدهم في ذلك سائر الخلفاء .

والى جانب الصفة السياسية يغلب على لقب « الامام » الصفة الدينية لاسيما وانه يطلق ايضا على من يقود المسلمين في الصلاة .

وبعد الالقاب العامة الخاصة بالخلافة الواردة في الكتابة الاثرية يأتي «الحاكم بأمر الله» وهذا نعت خاص للخليفة ، وقد جرت العادة منذ بداية العصر العباسي أن يتلقب كل خليفة بنعت خاص به تغلب عليه صفة المدح والصلة بالله مثل السفاح والمنصور والهادي والمهدي .

وقد اقتصر في هذه الكتابة على ذكر النعت الخاص للخليفة دون ذكر اسمه أو كنيته . واسم الحاكم هو « المنصور » وكنيته « ابو علي » وقد ورد الاسم والكنية والنعت الخاص في كتابات اثرية اخرى .

وتتبع الالقاب بدعاء للخليفة وآبائه وابنائه : « صلوات الله عليه وعلى آبائه الطاهرين وابنائه » . وهذا دعاء فاطمي معروف ، ويوصف آباء الخلفاء الفاطميين في المراسيم الفاطمية عادة بصفة « الطاهرين » ، ومعنى الطاهر المتنزه عن الادناس ولذا يوصف بهذه الصفة آل النبي صلى الله عليه وسلم ، ومن ينتسب اليهم مثل الخلفاء الفاطميين .

وتفيد هذه الكتابة الاثرية ـ كما هو واضح ـ فىنسبة هذا الباب الى الخليفة الفاطمى الحاكم بأمر الله وبذلك تحدد وقت صناعته ، وبالتالى تدلنا بوضوح على اسلوب زخرفى فى فن الحفر على الخشب فى مصر الاسلامية ·

وتحلى الاثنتى عشرة حشوة الباقية من حشوات الباب زخارف نباتية محورة محفورة حفرا عميقا · وعلى الرغم من ان بعض هذه الحشوات ربما ترجع الى عصر متاخر فمن الواضح انها صنعت على مثال الحشوات الاصلية ·

ومن الملاحظ ان استخدام الحشوات من الاساليب القديمة التى عرفها النجارون المصريون ، ويفيد هذا الاسلوب من الصناعة فى تفادى تشقق الخشب بحكم الحرارة وجفاف الجو ، وهو فى الوقت نفسه يساعد على حبك الخشب وعدم التوائه،كما يهيىء فرصة مناسبة لاستخدام الاشكال الهندسية ، ويتفق مع الرغبة فى الاقتصاد فى الخشب والاستفادة من كل قطعة مهما صغرت .

وتشهد زخارف الحشوات فى باب الحاكم بمهارة الصانع المصرى المسلم وبراعته فى مراعاة التناظر والتقابل ومقدرته على الجمع بين البساطة والفن .

وتمثل هـــذه الحشوات بزخارفها مرحلة من مراحل الفن فى القاهرة : ذلك انها توضح لنا خصائص الاسلوب الفاطمى المبكر فى فن الحفر على الخشب ذلك الاسلوب الذى يمثل الانتقال من الفن الطولونى والاخشيدى الى الفن الفاطمى الناضج ·

ويتضح فى طريقة الصناعة اثر من اسلوب القطع المشطوف الذى يتميز به الطراز الطولونى ، غير ان زخارف الحشوات تشتمل على بعض مميزات تعتبر من علامات تكوين طراز جديد . ومن هـــذه المميزات ازدياد حـــدة ميل الشطف بحيث قويت الظلال وقل فيها التدرج · ومنها ايضا ظهور الارضيات من جديد بعد ان كانت قد اختفت فى الطراز المعروف باسم طراز سامرا الثالث . وتظهر الارضيات هنا بوضوح وان كانت لا تزال ضيقة ، ومن المعروف ان مساحتها قد أخذت فى الازدياد تدريجيا · وتتميز هذه الحشوات ايضا باشتمالها على مناطق منتظمة متماثلة الجانبين تتوسط الحشوات المستطيلة ، وتغطى هذه المناطق زخارف نباتية أدق حجما من العناصر التى تحيط بالمناطق ، وارضية المناطق اقل عمقا من الارضيات التى حولها · كما يلاحظ ان الوحدات الزخرفية الممثلة على هيئة عروق نباتية قد زاد طولها بشكل واضح بالنسبة لما كانت عليه من قبل كما ان العناصر تخرج مباشرة من العروق ·

وتتميز حشوات باب الحاكم بعدد من الوحدات الزخرفية النباتية : منها كثرة

استخدام زخرفة على هيئة ورقة نخيلية مقسومة ذات فصين كان يندر وجودها قبل ذلك ، ومن الملاحظ هنا ازدياد حجم احد الفصين وصغر الاخر بحيث يكاد يصبح مجرد التواء رفيع ·

ومن الوحدات الزخرفية التى استعملت فى حشوات الباب وحدة غريبة الشكل تتألف من فص واحد على هيئة نصل سكين مقوس ويرى بعض العلماء انه من المحتمل ان هذا العنصر قد تطور من الورقة النخيلية المقسومة ذات الفصين بعد اختزال الفص الصغير وابقاء الفص الكبير بهذا الشكل الغريب ·

وبالاضافة الى ذلك كثر فى حشوات الباب استخدام وحدة زخرفية جديدة على هيئة « الكلوة » . ويبدو ان هذا الشكل قد تطور عن الورقة الجناحية بعد أن صار لطرفها العلوى التواء واضح فضلا عن التواء قاعها .

وتشبه زخارف حشوات باب الحاكم زخارف الكسوة المزخرفة للاربطة الخشبية بين العقود الحاملة لقبة جامع الحاكم (٣٩٣ هـ / ١٠٠٣ م) غير ان زخارف الباب اكثر تطورا مما يرجح ان العملين يفصل بينهما نحو عشر سنوات ·

وبالاضافة الى ذلك وصلتنا مجموعة من الحشوات والالواح الخشبية تمت زخارفها بصلة وثيقة الى اسلوب باب الحاكم ومن ثم يمكن ارجاعها الى العصر الفاطمى المبكر · وتشتمل زخارف هذه الحشوات على افرع نباتية تشبه من حيث الطراز واسلوب الحفر زخارف حشوات باب الحاكم بامر الله وان كان بعضها يشتمل على رسوم طيور وحيوانات ·

وهكذا نجد أن باب الحاكم بما عليه من كتابة اثرية وزخارف فنية قد القى ضوءا ساطعا على اسلوب فنى اسلامى ، وافادنا فى الوقت نفسه فى تاريخ بعض التحف الخشبية .

واخيرا فان هذا الباب بالاضافة الى التحف الخشبية الاخرى التى وصلتنا من هذا العصر يقوم دليلا ماديا يشهد بازدهار صناعة الحفر فى الخشب فى القاهرة الفاطمية .

طبـق غـبن

الدكتور حسن الباشا

فى ١٠ نوفمبر سنة ١٠١٣ م اصدر الحاكم بامر الله ثالث الخلفاء الفاطميين بالقاهرة امره بقطع يد رجل كان قد رفعه الحاكم نفسه الى اعلى مناصب الدولة • وفعلا نفذ امر الحاكم فقطعت يد الرجل ـ واسمه غبن ـ ثم حملت الى الحاكم فى طبق •

ولقد كان من المصادفات العجيبة ان يكشف فى حفائر الفسطاط عن قطع من طبق كبير من الخزف يحمل اسم هذا الرجل والقابه •

وكما صار لطبق غبن شأن فى تاريخ القاهرة الاثرى والفنى كان لغبن ايضا شأن فى تاريخها السياسى •

كان غبن فى أول أمره غلاما من خدم الحاكم ثم حظى بعطف الحاكم وثقته • وفى ٩ نوفمبر سنة ١٠١١ م انعم عليه بلقب « قائد القواد » وقلده سيفا وأمر ـ من باب التكريم ـ بأن يركب وبين يديه عشرة افراس بسروجها ولجمها .

وفى يونية سنة ١٠١٢ م قلده الشرطتين اى رئاسة شرطة القاهرة وشرطة مصر وهى الفسطاط والعسكر والقطائع ، وولاه الحسبة بالقاهرة ومصر والجيزة ، واسند اليه النظر فى امور الجميع واموالهم واحوالهم • وزاد فى تكريمه فارسل اليه خمسة آلاف دينار وخمسة وعشرين فرسا بسروجها ولجمها ، وامر ان يقرأ أمر تعيينه وبراءة تكريمه بالجامع العتيق اى جامع عمرو بن العاص ، فنزل غبن الى الجامع ومعه سائر العسكر وخلع عليه وحمل على فرسين .

ومما يذكر أن الحاكم قد كلف « غبن » فى سجل تعيينه بالتشدد فى مراعاة تنفيذ قوانينه الاجتماعية الغريبة المشهورة التى كانت تقضى بتحريم بعض الاطعمة كالملوخيا والسمك الذى لا قشر له ، وبمنع النساء من الخروج ومن حضور الجنائز ، وبتضييق الخناق على شرب الخمر •

ولقد تميزت الفترة التى ولى فيها غبن هذه السلطات الواسعة بحادث ترك اثره فى الخلافة الفاطمية وتاريخها على مر السنين : ذلك انه فى سنة ١٠١١ م صدر فى بغداد بيان عباسى اتهم فيه الخليفة القادر والعلويون الموالون له الحاكم

بأمر الله وآباءه انهم مدعون منسل ديصان ولا يمتون باية صلة الى السيدة فاطمة أو على بن ابى طالب ٠

وربما كان هذا البيان رد فعل لازدياد نفوذ الحاكم وقوة سلطانه الروحى : اذ كان قد اعترف قرواش بن مقلد فى سنة ١٠١٠ م بامامة الحاكم وأمر أن يخطب باسمه فى الموصل والانبار والمدائن والكوفة وسائر ولاياته،وظل قرواش مواليا للحاكم فترة من الزمن الى أن تمكن العباسيون من اقناعه بالعدول عن سياسته ٠

ويبدو أن هذا البيان العباسى كان له اثره على تصرفات الحاكم التى اخذت تزداد شذوذا منذ ذلك الوقت ٠

ولم تمض سنتان على تولى غبن سلطاته حتى غضب عليه الحاكم ففى سنة ١٠١٢ م عزله من منصبه وامر بقطع احدى يديه . وبعد شهرين أمر بقطع يده الاخرى ، وهذه هى التى حملت اليه فى الطبق . وبعد حوالى أسبوع أمر بقطع لسانه . ولم يلبث غبن ان توفى رغم ما كان يظهره الحاكم عقب كل عقاب من عطف ورعاية ٠

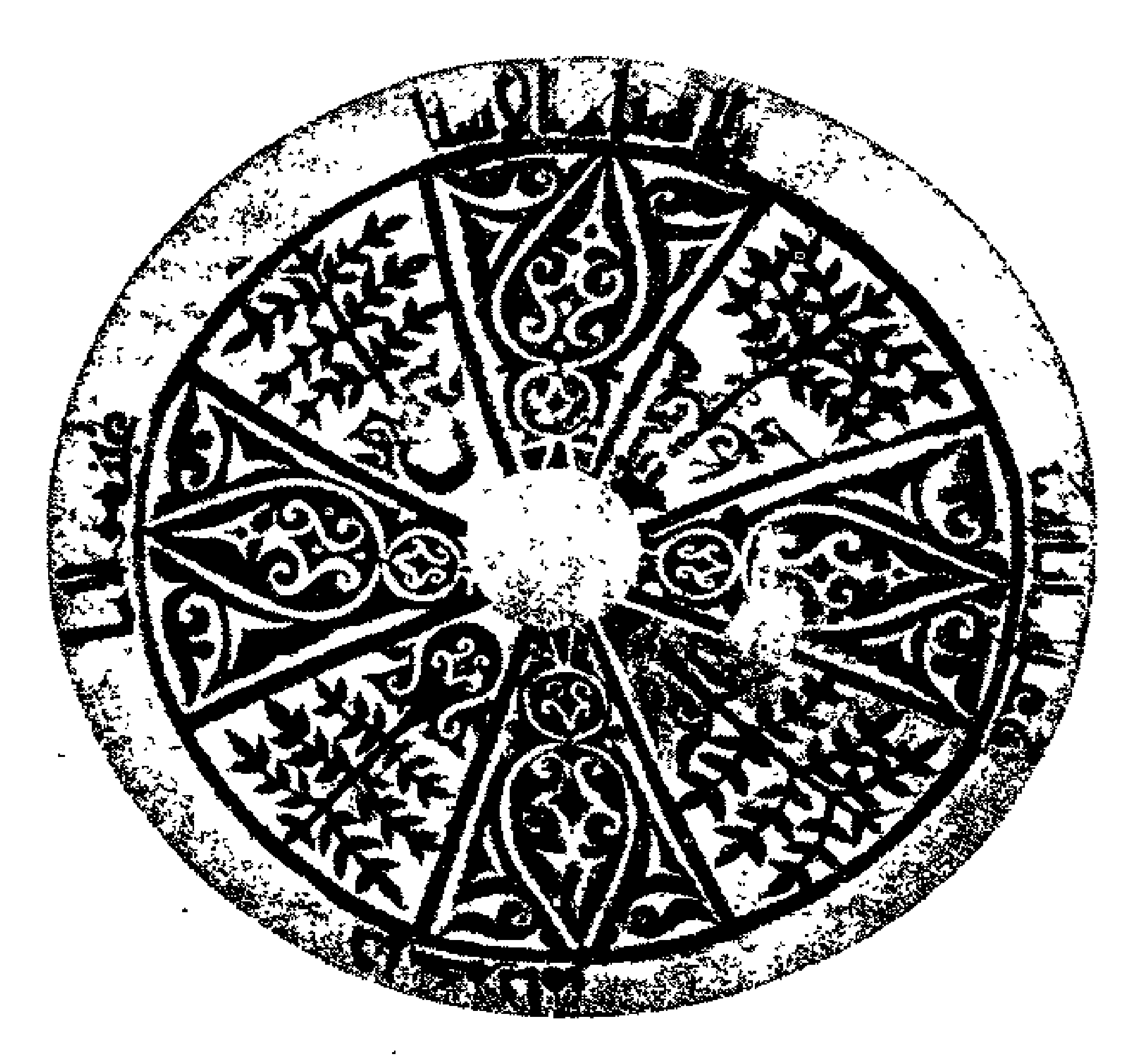
ولقد اختلفت الاراء بصدد الاسباب المباشرة التى ادت الى غضب الحاكم على غبن : فمن قائل ان الحاكم عاقبه لانه أخفى عنه بعض شكاوى كانت موجهة ضد غبن ، ومن قائل ان غضب الحاكم عليه يرجع الى تورطه فى الخصومة التى كانت قائمة بين الخليفة واخته ست الملك ٠

ولقد كان لغبن نشاط فى مجال العمارة الدينية : اذ عرف باسمه جامع مشهور بالروضة ظلت الخطبة قائمة به فترة من الزمن ، ثم عمر من جديد فى عصر السلطان الظاهر بيبرس ، غير ان آثاره قد ضاعت تماما الان ٠

ولا شك ان الطبق الذى يحمل اسمه ـــ والذى قد يكون هو الذى قدر له أن يحمل أيضا يده ـــ يشهد هو الاخر باهتمامه بالفن ويمكن أن يعتبر نموذجا للتحف التى كان غبن يحرص على اقتنائها .

وهذا الطبق من النوع الكبير : اذ يبلغ قطره نصف متر ، وعمقه عشرة سنتيمترات.وقد صنع من الخزف الذىاصطلح علماء الآثار والفنونالاسلامية على تسميته باسم الخزف ذى البريق المعدنى أو باسم الفخار المذهب . وقد وصلت القطع الباقية من هذا الطبق الى متحف الفن الاسلامى على دفعتين : الاولى فى سنة ١٩٣٥ وتتألف من ثمانى قطع ، والثانية فى سنة ١٩٣٩ وتتألف من

اربع عشرة قطعة ..وقد تمكن المتحف حديثا من ترميم الطبق وتكملته واعادته الى أقرب ما يكون من حالته الاصلية (شكل ١٢٢) .



(شكل ٢٢ — طبق من الخزف ذى البريق المعدنى عليه اسم غبن — حوالى سنة ٤٠٤ هـ / ١٠١٣ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة) .

وتقوم زخارف هذا الطبق ذات البريق المعدنى الذهبى على أرضية بيضاء عاجية يتكون تصميمها العام من ثمانى مناطق متساوية تمتد من حافة الطابق نحو المركز ونظرا الى أن قاع الطبق لا يزال مفقودا فانه من المتعذر معرفة ما اذا كانت هذه الخطوط تمتد حتى تتقاطع خطوطها الفاصلة المستعرضة فى مركز الطبق او انها تقابل دائرة تحيط به أو أى شكل آخر . اما خطوط هذه المناطق الخارجية فتتصل مكونة محيط الطبق عند الحافة . وقوام زخارف هذه المناطق

وحدتان تتكرران بالتبادل حول الطبق اربع مرات باختلاف ضئيل • وتتألف احدى الوحدتين من مراوح نخيلية فى أوضاع متناظرة ، وتتكون الاخرى من شجرة محورة تخرج منها افرع نباتية متماثلة •

وبالاضافة الى هذه الزخارف النباتية والهندسية تشتمل حافة الطبق على طراز من الكتابة الجميلة بالخط الكوفى المعجم او المنقط يلف على محيطها فى اعلى الزخارف •

وفى ضوء الكلمات التى وجدت على القطع الباقية وعددها ست كلمات فقط ، وفى ضوء الدراسات المقارنة لتاريخ غبن ونظم الالقاب والوظائف فى العصر الفاطمى كان فى الامكان تصور النص كاملا على النحو التالى : « عز واقبال لاستاذ الاستاذين قائد القواد غبن مولا امير المؤمنين الحاكم بامر الله صلوات الله عليه وعلى آبائه الطاهرين » •

ولقد أطلق على غبن فى هذا النص ثلاثة القاب هى : استاذ الاستاذين ، وقائد القواد ، ومولا أمير المؤمنين •

أما لقب استاذ الاستاذين ومعناه كبير الاستاذين أو سيد الاستاذين (جمع استاذ) فقد ذكر المؤرخون انه اطلق على غبن ، وكان الاستاذون فى العصر الفاطمى يؤلفون طبقة من العسكريين من اخص خواص الخليفة ، وكانت لهم مكانة جليلة وتسند اليهم الوظائف المتصلة بالخليفة وقصره . ومن مشاهير الاستاذين فى العصر الفاطمى الاستاذ ابو الفتوح برجوان الذى كان مربى الحاكم وكان اول من قتله الحاكم من كبار رجال دولته •

أما لقب قائد القواد فقد سبق أن اشرنا الى ان الحاكم قد أطلقه على غبن فى ٩ نوفمبر سنة ١٠١١ م ، وقد أمر ان يذكر هذا اللقب فيما يكتب او يكاتب به . وكان هذا اللقب قد أطلقه الحاكم من قبل غبن على الحسين بن جوهر ، وأمر بأن يخاطب وان يكاتب به على ان يكون اسمه تاليا للقبه .

اما لقب مولا امير المؤمنين فقد شاع اطلاقه فى هذا العصر على كبار رجال الدولة . وقد ذكر القلقشندى انه فى القديم كان يقتصر عند كتابة العهود على ما يلقب به الملك أو يكنى به من ديوان الخلافة ثم يقال : « مولا امير المؤمنين » • • ويوضح لقب مولا أمير المؤمنين ومعناه عتيق أمير المؤمنين نوع صلة غبن بالحاكم بامر الله • ولقد عرف فى الدولة الفاطمية لقب آخر يشير الى مبالغة فى التذلل للخليفة الفاطمى هو لقب « عبد أمير المؤمنين » الذى اطلق على يعقوب ابن كلس فى طراز قطعة من النسيج من مصر باسم الخليفة المعزين ، وكذلك على ابى محمد الحسن بن عمار فى طراز قطعة أخرى باسم الحاكم بامر الله •

ولقد افادت قراءة النص وتحقيق ما فيه من القاب فى التوصل الى تحديد تاريخ صنع الطبق الى ما بين نوفمبر سنة ١٠١١ م وهو تاريخ تلقيب غبن بلقب قائد القواد وبين نوفمبر سنة ١٠١٣ م وهو تاريخ وفاته ٠

وبالاضافة الى القيمة الاثرية والتاريخية فان هذا الطبق يشهد بزخارفه وكتابته على ما بلغه القاهريون فى ذلك العصر من مستوى رفيع فى الذوق الفنى، كما يبعث الحياة فيما ذكره المؤرخون من أخبار عن المجتمع الفاطمى فى عصر الحاكم بامر الله ومراسيمه ٠

شـــــمعدان كتبغـــــا

الدكتور حسن الباشا

فى وائل شهر ديسمبر سنة ١٢٩٣ م تآمر عدد من أمراء المماليك بزعامة بيدرا نائب السـلطنة على التخلص من السلطان الاشرف خليل بن قلاوون ، فانفردوا به فى قرية تروجه على الجانب الغربى من النيل فى أثناء رجوعه من رحلة للصيد ، وقتلوه شر قتله ، ومثلوا بجثته ، ثم أسرع بيدرا بتولى السلطنة، واخذ البيعة له من الامراء .

غير ان جماعة من المماليك وعلى رأسهم الامير كتبغا رفضوا الاعتراف بسلطنة بيدرا وقاموا بحركة للثار من قتلة السلطان خليل . وسواء اكان كتبغا من المحرضين على قتل الاشرف ــ كما ادعى بيدرا ــ أم لم يكن فانه « رفع قميص عثمان » واستطاع ان يجمع حوله مماليك الاشرف بالاضافة الى مماليكه هو نفسه ، وان يستميل اليه كثيرا من الأمراء .

وفى ١٤ من نفس الشهر استطاع كتبغا ان يقضى على بيدرا واعوانه فى موقعة حاسمة قبل ان يتمكنوا من عبور النيل الى القاهرة .

ووجد كتبغا ان الظروف لم تكن مناسبة تماما لان يتولى هو السلطنة فاتفق مع الامراء فى اليوم التالى على تولية محمد بن قلاوون اخى السلطان الراحل ، وكان فى التاسعة من عمره ، فاحضروه واجلسوه على سرير السلطنة ، وتولى كتبغا نيابة السلطنة ، واعلن جنده ولاءهم له ، « وصار كتبغا هو القائم بجميع امور الدولة وليس للسلطان من السلطنة الا اسم الملك من غير زيادة على ذلك ، وسكن كتبغا بدار النيابة من القلعة وجعل الخوان يمد بين يديه » .

وما ان استقرت الامور لكتبغا حتى جد فى اخذ المتآمرين على السلطان الاشرف والتخلص من اعدائه هو نفسه متظاهرا بالحزن على السلطان الفقيـد .

ولقد كان لهذه الاحداث اثرها على بعض الفنانين القاهريين بحيث تردد صداها فى زخارف شمعدان من النحاس المكفت بالفضة يحمل اسم الامير كتبغا .

وعلى الرغم من انه لم يصلنا من هذا الشمعدان غير رقبته فان زخارف هذه التحفة وبخاصة الكتابية منها ترمز الى هذه الاحداث (شكل ١٢٣ ــ ١٢٥) .



شكل ١٢٣ ــ رقبة شمعدان كتبغا ــ حوالي سنة ٦٩٤ هـ / ١٢٩٤ م (متحف الفن الاسلامي بالقــــاهرة) .

وتعتبر هذه التحفة من اثمن كنوز متحف الفن الاسلامي بالقاهرة (رقم ٤٤٦٣) . ويبلغ ارتفاعها ١٤ سم وقطرها ٥ر٨ سم ، وتتكون من جزئين : الجزء

العلوى ويمثل فوهة الشمعدان ، والجزء السفلى ويمثل اسفل الرقبة · وتتالف الزخارف من شريطين من الكتابة المكفتة بالفضة يلف احدهما حول الجزء العلوى ، والاخر حول الجزء السفلى ، وذلك الى جانب زخارف هندسية اخرى من أشكال مختلفة ·

ويمتاز شريط الكتابة الذى يلف حول الرقبة بغرابته ، ويقرأ كما يلى : «وللامير العزاء والبقاء والظفر بالاعداء » . ، اى انه يتقدم « العزاء » للامير كتبغا فى وفاة السلطان الملك الاشرف الذى تولى كتبغا الثار له من قتلته والمتآمرين عليه ، ثم يدعو له « بالبقاء » وهو دعاء مناسب يذكر عادة عند العزاء ، وبعد ذلك يدعو له « بالظفر بالاعداء » اى بالتمكن من خصومه الذين جد فى القضاء عليهم بحجة معاقبتهم على اشتراكهم فى قتل السلطان الاشرف ·

وتتخذ هذه الكتابة اسلوبا زخرفيا متميزا . والحق ان تحلية الكتابة العربية بالزخارف المختلفة أمر معروف : فلم يقف الخطاط العربى عند حد اجادة الكتابة وتحسينها وتنويعها ، ولكنه عنى أيضا بزخرفتها : فزودها تارة بالالوان واخرى بالاشجار ، وزينها احيانا بالازهار واحيانا أخرى بالطيور ، كما فرش لها الارضية فى كثير من الاحيان بالزخارف النباتية الجميلة ، وحفها بالتوريق البديع . وعلى الرغم من انه شاع عند المسلمين تحريم صور الكائنات الحية فان الفنان العربى ادخل هذه الصور فى كتابته فى بعض الاحيان . وقد تفشى هذا الاسلوب من زخرفة الخط العربى بصور الكائنات الحية فى فن تكفيت المعادن .

وقد بدأ هذا الاسلوب بتشكيل بدايات الحروف و نهاياتها بصور الرءوس الادمية او رءوس غيرها من الحيوان والطير والزواحف ، ثم اخذ يتطور حتى صارت الحروف كلها تتشكل على هيئات آدمية او حيوانية · وقد ظهرت آخر مراحل هذا التطور فى القاهرة فى عصر المماليك كما تتمثل فى هذه الكتابة التى تزخرف رقبة شمعدان كتبغا (شكل ١٢٤ و ١٢٥) .

وتتالف حروف الكتابة كلها هنا من صور كائنات حية او اجزاء من كائنات حية فالالفات واللامات تمثل صورا آدمية ، وباقى الحروف تاتى على شكل رؤوس لطيور او حيوانات او ادميين . وتبدو صور الادميين فى هذه الكتابة مفعمة بالحيوية وفى حركة معبرة ، وذلك على الرغم من تحويرها ، واقتطاع بعض اجزائها فى بعض الاحيان ، وترجع هذه الحيوية الى تنوع الحركات ، وتناسب الاجزاء وانسياب الخطوط · وتمثل هذه الصور الادمية جنودا محاربين تحيط برءوسهم هالات وقد تسلحوا بمختلف الاسلحة الحربية : من سيوف ورماح ودروع واقواس وسهام ، وفى حركات حربية مختلفة كالهجوم والدفاع او الضرب والصد ·



شكل ١٢٤ — جزء من الكتابة المشكلة على هيئة كائنات حية على رقبة شمعدان كتبغا

وليس من شك فى ان اكساب الكتابة هذا الطابع الزخرفى قد اضفى عليها غموضا بحيث تعذرت قراءتها على جميع العلماء الذين درسوا هذه التحفة رغم كثرتهم ٠

والحق أن مبالغة الفنان فى ابهام هذه الكتابة تدعونا الى الظن فى انه قد تعمد ذلك حتى يجنب نفسه ما قد يصيبه من اعداء كتبغا اذا تغيرت الظروف ، لاسيما وان الخلافات السياسية فى ذلك العصر لم تكن تنتهى عادة نهاية حاسمة ، وبذلك يؤمن نفسه ضد تقلبات الأحداث فى هذه الفترة المضطربة التى شهدت فيها شوارع القاهرة أسوأ مظاهر القسوة والتنكيل . ولقد سمى القاهريون هذه الفترة بحق بعهد الشؤم والنحس السوء .

ويمدنا المقريزى فى السلوك بوصف لبعض احداث هذه الفترة فيقول :

« ٠٠٠ ووقع الطلب على الامراء الذين كانوا مع بيدرا فى قتل الاشرف ، فأول من وجد منهم الامير سيف الدين بهادر رأس نوبة ، والامير جمال الدين اقش الموصلى الحاجب فضربت اعناقهما وأحرقت ابدانهما فى المجاير ثم أخذ بعدهما ستة امراء . . ثم قبض على قوش قرا السلاح دار . . فسجنوا بخزانة البنود من القاهرة وتولى بيبرس الجاشنكير عقوبتهم ليقروا من كان معهم ثم أخرجوا ٠٠ وقطعت أيديهم بالساطور على قرم خشب بباب القلعة وسمروا على الجمال وأيديهم معلقة فى اعناقهم وشقوا بهم — ورأس

بيدرا على رمح قدامهم — القاهرة ومصر ، فتهالك الناس من كثرة البكاء رحمة لهم •• هذا وجوارى الملك الاشرف وعيال حواشيه قد لبسوا الحداد وتدرعوا السخام وطافوا فى الشوارع بالنواحات يقيمون المآتم فلم ير بمصر اشنع من تلك الايام •• » •

اما النص الاخر الذى يلف حول فوهة الشمعدان فهو مكتوب بخط النسخ المملوكى الجميل او (الثلث) ، ويقرا كما يلى :

« مما عمل برسم طشت خاناه المقر العالى المولوى الزينى زين الدين كتبغا المنصورى الاشرفى » •

ومن اول وهلة يفاد من هذا النص ان الشمعدان قد عمل بأمر او لحساب «طشت خاناه» زين الدين كتبغا . والطشتخاناه اصطلاح كان يطلق فى العصر المملوكى على مخزن ملحق بقصر السلطان او الامير تحفظ به الادوات المنزلية « كالطشوت » او الطسوت والمقاعد والمخاد والسجادات والاقمشة والثياب والسيوف والاخفاف والاحذية ، وكان يشرف عليه « مهتار » او موظف يسمى « مهتار الطشت خاناه » ، وكان تحت يده عدة غلمان .

اما زين الدين كتبغا صاحب التحفة فكان من الشخصيات المهمة فى عصر المماليك . وقد عين أمير فى عهد السلطان المنصور قلاوون ومن هنا نسب اليه كما يلاحظ فى النص الذى نحن بصدده : « زين الدين كتبغا المنصورى » ، ثم قربه اليه السلطان الملك الاشرف ، ومن هنا نسب اليه ايضا فى الكتابة نفسها : « الاشرفى » ، ثم تولى السلطنة هو نفسه لمدة سنتين ، ثم تنازل عنها لحسام الدين لاجين ، ومات أخيرا اثناء سلطنة الناصر محمد الثانية .

ونظرا لاشتمال هذا النص على لقب النسبة « الاشرفى » دون أن يسبق بلفظ « الملكى » فانه يستنتج منه انه قد كتب بعد وفاة الاشرف فى ديسمبر سنة ١٢٩٣ م ، ونظرا لخلوه من الالقاب السلطانية الخاصة بكتبغا ومن لقبى النسبة الى لاجين أو الناصر محمد فانه يستنتج منه أنه قد كتب قبل تولى كتبغا السلطنة فى ديسمبر سنة ١٢٩٤ م .

وفى ضوء هذه الاستنتاجات وما يرمز اليه النص الاخير « الحى » نستطيع أن نؤرخ هذه التحفة بسنة ١٢٩٤ م على التحديد حين كان كتبغا يصرف أمور الدولة نيابة عن السلطان الطفل محمد بن قلاوون الذى اغفل النص ذكر النسبة اليه تصغيرا من شأنه ، وتمهيدا لعزله وتولى كتبغا بنفسه السلطنة بدلا منه .

والحق انه بقراءة كتابات هذه التحفة القاهرية الثمينة وتفسيرها وتاريخها تزيد من غير شك اهميتها التاريخية والاثرية ، وتتضح بعض جوانب الحياة السياسية والاجتماعية فى عصر المماليك، وتبعث الحياة والدفء فى أخبار المؤرخين .



شكل ١٢٥ — ابجدية على هيئة كائنات حية مستمدة من الكتابة على رقبة شمعدان كتبغا .

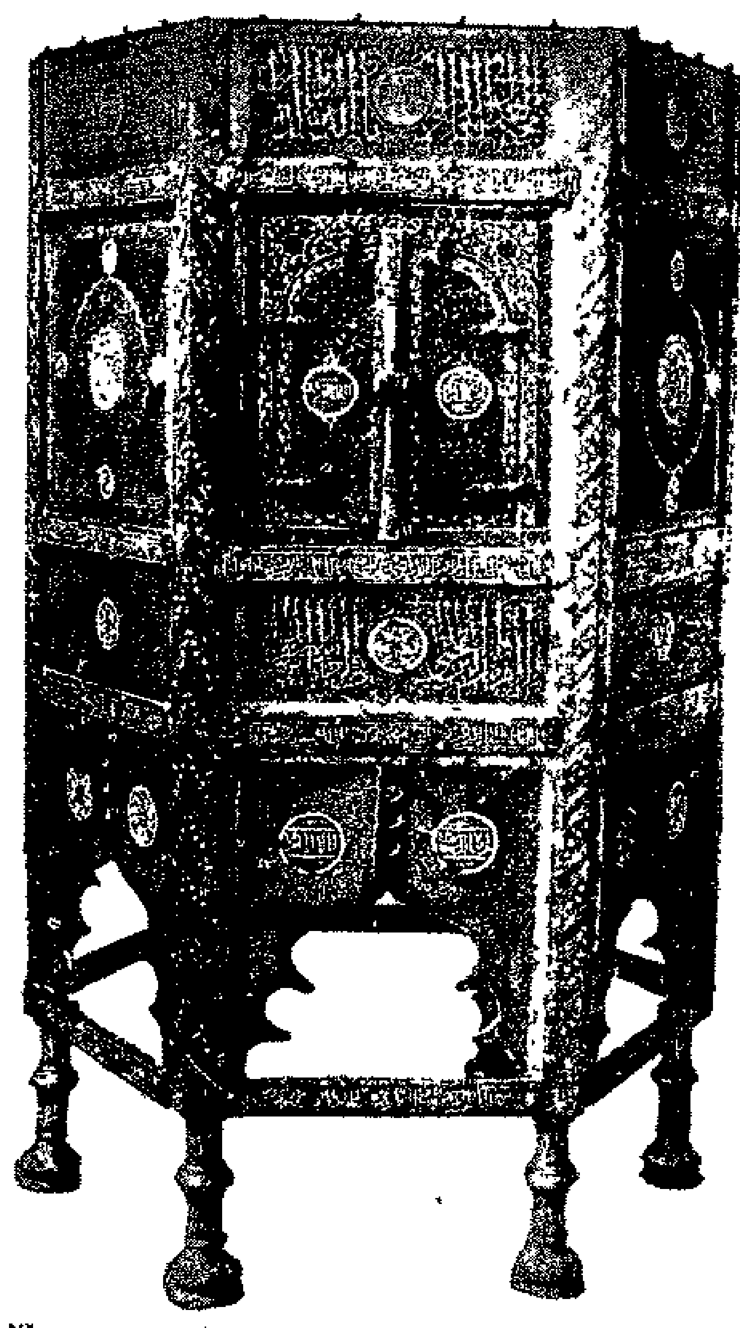
كرسى النـــــاصر

حسين عبد الرحيم عليوة

يعد كرسى الناصر محمد من اهم التحف الاثرية التى يقتنيها متحف الفن الاسلامى بالقاهرة ، وهو احد الكراسى التى عرفت حديثا بكراسى العشاء ، وشاعت صناعتها بالقاهرة فى العصر المملوكى من المعدن والخشب ، ولازال بعضها يصنع على نمطها فى العصر الحديث بقصد الزينة أو لاستعماله داخل البيوت الريفية المصرية كحامل لما يوضع فوقه كصينية الطعام ٠

وترجع اهمية الكرسى الى انه يحمل اسم السلطان المملوكى الناصر محمد بن قلاوون والقابه العديدة ، واسم صانعه الاستاذ محمد بن سنقر البغدادى الذى قام بعمله فى سنة ٧٢٨ هـ (١٣٢٨ م) ، كما يضاعف من اهميته مظهره الفخم وكبر حجمه اذ يبلغ ارتفاعه ٨١ سم وقطر اتساعه ٤٠سم ، ويتخذ الكرسى شكلا منشوريا مسدس الاضلاع وتعلوه قرصة مسدسة الشكل ايضا ٠ ويرتكز على ستة قوائم قصيرة . ويضم كل جانب من جوانبه اربع حشوات زخرفية مرتبة ترتيبا زخرفيا متماثلا ، ويتوسط أحد جوانب الكرسى باب صغير من مصراعين معقودين بعقد مدبب ويفتح الباب على رف داخلى باتساع قطر الكرسى نفسه ٠
وقد صنع الكرسى من النحاس الاصفر ، واستخدمت عدة طرق صناعية فى تنفيذ زخارفه المختلفة ، وتعتبر طريقة التكفيت بالفضة من أهم هذه الطرق اذ نفذت بها أجزاء كثيرة من زخارفه الكتابية والنباتية ، وبالاضافة الى التكفيت استخدمت طرق الحفر والحز والتخريم والقطع فى تنفيذ الزخارف الاخرى التى يزخر بها الكرسى (شكل ٢٤ ، ١٢٦) .

وكما سبق القول شاعت تسمية هذا النوع من الكراسى باسم كراسى العشاء وذلك لارتباطها ــ حديثا ــ بحمل صوانى الطعام فوقها ، ولم يقتصر استخدام هذه الكراسى على تلك الوظيفة فحسب وانما استخدمت فى عدة وظائف أخرى أمكن التعرف عليها مما أورده المؤرخون القدامى فى مؤلفاتهم ومما سجله الرحالة العرب والاجانب الذين زاروا مصر من مشاهداتهم ، كما أفادتنا تصاوير المخطوطات الاسلامية المزوقة فى التحقق من وظائف كراسى العشاء ، ويمكننا القول أن هذه الكراسى كانت بمثابة مناضد مخصصة لحمل ما يوضع فوقها ــ فكانت تستخدم فى حمل المصاحف الشريفة أو صناديقها الكبير (شكل٩٢)



شكل ١٢٦ ــ كرسى عشاء من النحاس المكفت بالفضة باسم الناصر محمد بن قلاوون ويضم توقيع صانعة محمد بن سنقر ــ سنة ٧٢٨ هـ / ١٣٢٨ م (متحف الفن الاسلامى بالقاهرة)

داخل المساجد او القصور القاهرية فى العصر المملوكى ، كما كانت تستخدم فى حمل الشماعد المضاءة ليلا بالمساجد او القصور ، واستخدمت ايضا فى حمل آنية الشراب المختلفة ، والزهريات والعلب والمباخر وغير ذلك من الادوات التى يتطلب استخدامها وضعها مرتفعة عن سطح الارض ·

ولا يبعد ان يكون كرسى عشاء الناصر قد استخدم كحامل لما كان يوضع فوقه فى القصر السلطانى او فى مدرسة الناصر محمد بالنحاسين بالقـــاهرة خاصة وانه عثر عليه بمارستان والده السلطان قلاوون الذى يجاور المدرسة المذكورة . ويحتمل استخدامه ايضا فى حمل الشمعدان الى جانب المحراب فى المدرسة نفسها .

وقد جمع كرسى الناصر بين معظم العناصر الزخرفية التى عرفت فى الفن الاسلامى ، فاستخدمت فى زخرفته رسوم التوريق العربية (الارابسك) ذات اللفائف المتشابكة التى تتخللها زهور اللوتس ذات الاوراق العديدة المتفتحة والمرسومة باسلوب يحاكى الطبيعة فتارة تراها مقلوبة واخرى معدولة ، وقد تقاطعت بعض وريقاتها فى هيئة زخرفية تعبر عن تمايلها مع النسيم · كما ضمت زخارف الكرسى النباتية رسوم بعض الوريدات المفصصة والحلزونية الشكل ، والى جانب استخدام هذه العناصر فى زخرفة بعض أجزاء القرصة العليا للكرسى وبعض حشوات جوانبه فانها استخدمت ايضا كأرضية زخرفية للعناصر الزخرفية الاخرى وخاصة للكتابات العربية التى تزخرف الكرسى (شكل ٢٤) .

كما لعبت الزخارف الهندسية دورا هاما فى زخرفة الكرسى حيث اتخذت بعض التكوينات الهندسية هيئةنجميةالشكل تضممثلثات ومعينات هندسيةصغيرة، واستخدمت فى زخرفة أرضية بعض حشوات الكرسى وبعض اطاراته الضيقة المحزوزة التى تحيط بحشواته ، ويتصل بالعناصر الزخرفية الهندسيةاستخدام بعض العناصر المعمارية فى زخرفة كرسى الناصر ، وتمثل هذا فى تشكيلفتحة باب الكرسى على هيئة عقد مدبب ، كما تمثل فى استخدام العقد الخماسى المفصص فى زخرفة الحشوة السفلية بجوانب الكرسى (شكل ١٢٦) .

واستخدمت أيضا رسوم الكائنات الحية فى زخرفة كرسى الناصر وذلك بتزويده برسوم بط طائر تنتشر فى قرصته العليا وفى بعض حشوات جوانبه ، ونفذت هذه الرسوم بتكفيتها بالفضة ورسمت باسلوب زخرفى يتسم بالحركة والحيوية فضلا عن رسمها باعداد كبيرة داخل مناطق صغيرة ، وقد حرص الفنان على تجسيم رسوم البط بتزويدها بتجزيعات دقيقة محزوزة لاظهار ملامح رأسها وريشها ، وربما يرجع استعمال زخارف البط على كرسى الناصر الى ما

شاع لدى بعض العلماء من ربط بين كثرة استعمال رسوم البط فى زخرفة المنتجات المملوكية التى صنعت فى عهد أسرة قلاوون وبين اسم « قلاوون » نفسه وذلك لما تواتر من القول بأن لفظة « قلاوون » كانت تعنى « البط » فى اللغة التركية أو المغولية القديمة التى كانت متداولة بين المماليك المجلوبين من أواسط آسيا فى ذلك الوقت (شكل ٢٤) .

وتعتبر الزخارف الكتابية أهم ما يميز كرسى الناصر ، وتضم كلا من الخط الكوفى وخط الثلث ، ويتمثل الاول فى الكتابة الدائرية المشعة التى تتوسط القرصة العليا للكرسى ، وتعتبر هذه الكتابة من أندر ما وصلنا من كتابات الخط الكوفى الزخرفية وذلك لجمعها بين عناصر التوريق وعناصر الضفر الزخرفية ، (شكل ٢٤) ، كما أن مظهرها الدائرى المشع ضاعف من اهميتها الزخرفية • فقد عمد الفنان الىهذا الاسلوب الذى تبدو فيه الكتابة وكأنها اشعة الشمس التى تشع من قرصها الاوسط الذى ملأه الفنان باسم السلطان مكتوبا داخل دائرة صغيرة تشغل مركز القرصة العليا للكرسى بينما تتجه اليه النهايات المدببة للحروف القائمة بحيث لو قدر لهذه النهايات أن تمتد الى أكثر من ذلك لتلاقت جميعا فى نقطة واحدة هى مركز الدائرة .

أما كتابات خط الثلث فتنتشر لتزخرف كلا من اطار القرصة العليا المسدسة وحشوات جوانب الكرسى الستة ، وتضم الكتابات اسم الناصر محمد أيضا والقابه العديدة وقد اتخذت كتابات خط الثلث على كرسى الناصر هيئتين زخرفيتين الاولى افقية تتمثل فى كتابات اطار القرصة العليا وفى كتابات الحشوة الاولى والثالثة والاشرطة الضيقة التى تفصل بين حشوات جوانب الكرسى ، أما الثانيةفتتخذ فيها كتابات خط الثلث ، هيئة دائرية مشعة تمثلت فى الكتابة التى تزين الحشوة الثانية المربعة فى خمسة جوانب من كرسى الناصر ، أما الجانب السادس فيشغل هذه الحشوة فيه باب الكرسى الذى سبقت الاشارة اليـــه (شكل ١٢٦) .

وبالاضافة الى الكتابات العديدة التى يضمها الكرسى والتى اشادت بالناصر محمد والقابه زود الصانع الكرسى بتوقيعه وتاريخ صنعه له ، وذلك فى كتابة موزعة فى ست مناطق صغيرة تعلو أرجل الكرسى ونصها :

« عمل العبد الفقير الراجى عفو ربه المعروف بابن المعلم الاستاذ محمدابن سنقر البغدادى السنكرى وذلك فى تاريخ سنة ثمان وعشرين وسبعمائة فى أيام مولانا الملك الناصر عز نصره » •

وتعتبر هذه الكتابة على جانب كبير من الاهمية ، ويمكننا أن نستشف من

دراسة مضمونها بعض المعلومات التاريخية والاثرية ويأتي في مقدمتها أن الصانع محمد بن سنقر قام بصنع هذا الكرسي للسلطان الناصر محمد بن قلاوون في سنة ٧٢٨ هـ (١٣٢٨ م) أي في خلال الفترة الثالثة من حكم الناصر لمصر ٠

كما أن دراسة مضمون كتابات الكرسي تعكس لنا أصداء بعض الاحداث التاريخية والاجتماعية في عصره ٠ ويرى أستاذنا الدكتور حسن الباشا في كتابه «الالقاب الاسلامية في التاريخ والوثائق والآثار» أن تلقب الناصر محمد ببعض الالقاب ذات الدلالة الحربية كالمجاهد والمرابط والغازي ، والمثاغر ، وقاتل الكفرة والمشركين ، يعتبر صدى لمحاربته لاعدائه من المغول والصليبيين وانتصاره عليهم ٠ كما ان تلقبه ببعض الالقاب ذات الدلالة الاجتماعية كمنصف المظلومين من الظالمين، يعكس لنا ما قام به الناصر محمد من أعمال اجتماعية استهدفت توفير العدل بين ربوع دولته وذلك باسترداده بعض ممتلكات الامراء المماليك وتوزيعها على عامة الشعب وحرصه على الجلوس بدار العدل على رأس القضاء للنظر في المظالم وفض المنازعات ٠ كما ان تلقب الناصر محمد ببعض الالقاب ذات الطابع الديني أو السياسي كناصر الملة المحمدية والمؤيد وسلطان الاسلام والمسلمين، تدلنا على مدى اذكائه للوعي الديني وادعائه زعامة العالم الاسلامي ، وربما يتصل بهذا المدلول ما عرف عن الناصر محمد من حب للتعمير تمثل في انشائه عددا من العمائر الدينية كالمساجد (شكل ٥٤) والمدارس والخانقاة التي انشأها بسرياقوس وكانت مخصصة للمتصوفة حيث يعكفون على عبادة الله وتدارس أمور الدين .

والحق أن كرسي عشاء الناصر محمد يمثل بهيئته الفخمة وزخارفه المتنوعة وطرق تنفيذها المتعددة مرحلة هامة من مراحل تطور الصناعات المعدنية الاسلامية في القاهرة ، حيث بلغت هذه الصناعة درجة كبيرة من الازدهار في العصر المملوكي بصفة عامة وفي عصر الناصر محمد بن قلاوون بصفة خاصة ٠ واذا أضفنا الى هذا ما تميز به الكرسي من كتابات تسجيلية أمدتنا باسم مالكه أو الآمر بصنعه ، واسم صانعه والقابه المهنية وتاريخ صنعه له . أدركنا على الفور مدى أهمية هذه التحفة القاهرية من الناحيتين التاريخية والفنية ٠

الفصل الثالث

آثاث وأدوات من القاهرة

- المسكوكات
- الحلي
- السجاد
- المشكاة
- المبخرة
- مطرقة الباب
- الصنج والأوزان
- الأسطرلاب
- كرسي المصحف
- الدواة والمقلمة
- المرآة

المسكوكات

الدكتور عبد الرحمن فهمى

حين قدم المعز لدين الله الفاطمى الى القاهرة حضر علية المصريين الى مجلسه وسمح لهم بالكلام فسألوه عن نسبه وحسبه ، فما كان من المعز الا ان نثر على الجمع الحاشد دنانير الذهب قائلا « هذا حسبى » ثم رفع سيفه بيمينه وقال « هذا نسبى » .

وأيا ما كان مدى الصحة فى هذه القصة فانها تتفق مع ماذكره المؤرخون عن الدنانير وكميات الذهب التى قدم بها الفاطميون الى مصر . فمن المعروف أن جوهر مؤسس القاهرة قد حمل معه الى القاهرة الف ومائتى صندوق مملوءة بالدنانير .

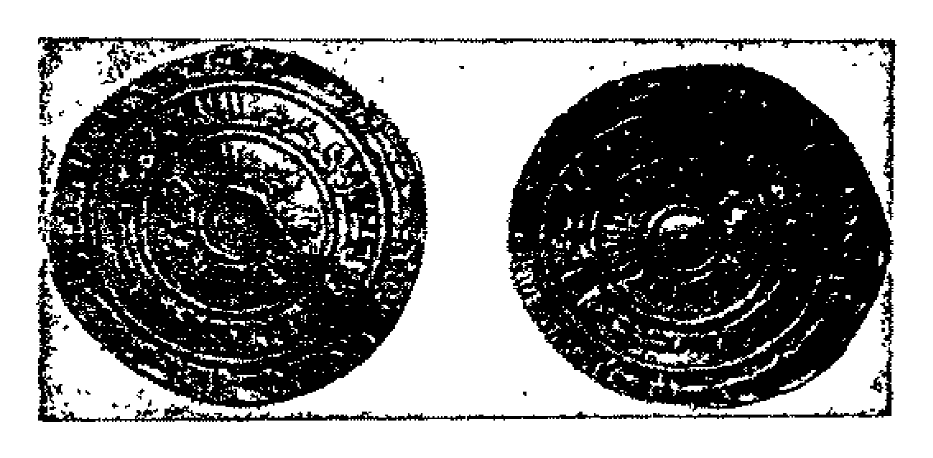
كما أشار ابن خلدون الى مجموعات الدنانير المغربية التى تعذر نقلها الى القاهرة فأمر المعز لدين الله بصهرها وجعلها سبائك فى هيئة أحجار الطواحين المستديرة المفرغة من الوسط حتى يمكن حملها على الجمال كل اثنين منها فوق ظهر جمل ، وقد قدر بعض المؤرخين هذه السبائك الذهبية بثلاثة وعشرين مليون دينار أعاد المعز ضربها من جديد فى دار السك القاهرية .

وهكذا ساعد قيام دولة الفاطميين فى القاهرة على وفرة الذهب الذى تغنى به المؤرخون باشاراتهم المتعددة الى ذهب المعز ، ذلك الذهب الذى اجتذب به قلوب الكثير من الدعاة . ولقد استطاع الفاطميون بفضل الذهب الذى أحضروه معهم أن يحلوا مشكلات النقد التى واجهت حكام مصر قبلهم من الاخشيديين الذين حاولوا استيراد الذهب من الخارج عن طريق عيذاب على البحر الاحمر وكذلك بواسطة القوافل القادمة من النيجر والسنغال واقليم السودان والذين كانوا يقومون بتعدينه فى وادى العلاقى بالصحراء الشرقية قرب أسوان .

وقد حدد الصلح الذى عقده جوهر الصقلى مؤسس القاهرة مع المصريين فى ١٧ شعبان سنة ٣٥٨ هـ مصير النقود الاخشيدية وغيرها من المسكوكات العباسية السيئة بعد ان وافق الطرفان على تغيير النقود وتجديدها ومنع الغش فيها وصرفها الى العيار الذى عليه النقود المنصورية نسبة الى المنصور والد الخليفة المعز لدين الله فى شمال افريقيا بتونس الحالية ، وقد أراد جوهر بهذه

الشروط تأكيد حق الفاطميين فى ضرب النقودعلى الطراز الشيعى الذى يحمل اسم المعز لدين الله ولقبه « الامام معد أمير المؤمنين » وشعاره الشيعى « على ولى الله » « وعلى أفضل الوصيين ووزير خير المرسلين » وبذلك قضى على خصائص المسكوكات العباسية التى سبقت قيام القاهرة الفاطمية ·

وقد أخذت النصوص الكتابية على الدنانير القاهرية منذ عهد المعز زخرفها وازينت فبدت كتاباتها فى شكل دوائر تحيطها حلقات من خطوط بارزة على وجهى الدينار أما عيار هذه الدنانير القاهرية فقد كان عيارا جيدا جدا وصل الى ٥ر٢٣ قيراط تقريبا وهو عيار يتمشى مع عيار المسكوكات المنصورية وهو ما اشار اليه جوهر فى عهده الذى قطعه على نفسه للمصريين (شكل ١٢٧).



شكل ١٢٧ — دينار فاطمى — ضرب القاهرة سنة ٣٥٩ هـ / ٩٦٩ م

وقد عمل المعز على حمل الناس على التعامل بدنانيره بطرق شتى من بينها التجاؤه الى الاكثار من ضرب مسكوكاته الشيعية حتى تغمر الاسواق التجارية بوفرة مع تحديد سعر رسمى منخفض للدينار العباسى المعروف بالراضى (نسبة الى الخليفة الراضى بالله ٣٢٢ — ٣٢٩ هـ) ·

واصدر المعز تعاليمه الى عمال الخراج والحسبة الا يتسلموا الخراج بغير الدنانير المعزية . وليس من شك ان هذه الوسائل جميعها قد آتت ثمارها « فاتضع الدينار الراضى وانحط » الى نحو ثلثى قيمته فخسر الناس كثيرا بعد ان اضطروا الى بيع ما لديهم من هذا الدينار السنى باقل من قيمته، والحق أن حكومة القاهرة الفاطمية فى اتخاذها هذه التدابير كانت تسير على مبدا اقتصادى ساد مصرحتى ذلك العصروهو « أن النقود تتوقفعلى ما اراده الحاكم » وقد يكون تشديد الدولة الفاطمية فى فرض مسكوكاتها على المصريين وغيرهم من رعاياها يتمشى مع رغبة خلفائها فى القضاء على كل مظهر من

مظاهر السيادة السياسية حتى يتهيأ الشعب لاستقبال العهد الجديد فى ظل الانظمة الشيعية .

والى جانب الدينار الفاطمى ضرب الفاطميون دراهم جديدة حددوا قيمتها بالنسبة الى الدينار واكتسبت الدراهم الصفة القانونية فى عهد الحاكم بأمر الله (شكل ١٢٨) ومن ثم تحولت مصر بشكل واضح الى نظام المعدنين Bimetallic System وكان الدينار المعزى يساوى ١٥,٥ درهم غير أن هذه القيمة كانت عرضة للتغير حتى وصلت احيانا الى ٣٦ درهما .

والى جانب الدنانير والدراهم الفاطمية ضربت القاهرة مجموعة من الفلوس النحاسية كانت تستعمل اساسا لمبادلة الحد الادنى من المشتريات والبضائع الاستهلاكية وقد اشارت الى هذه الفلوس الفاطمية بعض الوثائق البردية التى ترجع الى القرن الرابع الهجرى .

ولم تكن النسبة بين الدينار والدرهم وبين الفلوس محددة لانها كانت نسبة جزئية كما كانت قيمتها تتغير بسبب الغش الذى كان يحدث فيها عن طريق الصيارفة اليهود وقد لجأت الحكومة الفاطمية لذلك الى فرض رقابة مشددة لمنع تداول النقود المنحطة وخصصت مكانا محددا للصيارفة يسهل الاشراف عليه سمى « برحبة الصيارفة » بجوار المسجد الجامع اى جامع عمرو فى مصر .

مسكوكات الفاطميين التذكارية :

وقد ابتدعت الدولة الفاطمية فى القاهرة نقودا تذكارية من معادن واحجام مختلفة قصد الانعام بها على الشعب فى بعض المواسم والاعياد وربما كان العباسيون هم اول من ضرب مثل هذه النقود لتوزيعها كعطايا من الخلفاء والامراء او نثرها على الناس وبدرها كما تنثر الورود فى حفلات العرس والولادة والختان ، ويشير المقريزى الى كثير من الدنانير التى ضربت باوزان مضاعفة لتفريقها على الشعب فى عيد النيروز والمهرجان نقشت على وجهها ابيات من الشعر تشير الى صاحبها والى قيمتها كأن يقال :

يزيد على مائة واحـــــدا   واذا ناله معسر ايسرا

وقد اهتم الفواطم بالمسكوكات التذكارية ايما اهتمام للدعاية لانفسهم وامتصاص سخط اعدائهم وكسب مودة شعوبهم ليس فقط بعد تأسيس القاهرة بل بذلت محاولات قبل مجىء الفاطميين لمصر عن طريق هذه النقود التذكارية، فعندما انتشر الدعاة الفاطميون فى أواخر العصر الاخشيدى بمصر اخذوا البيعة للخليفة المعز لدين الله من كثير من رؤساء الجند الاخشيديين ووزعوا دنانير

ذهبية باسم المعز جاءوا بها معهم لهذه المناسبة وسجلوا عليها مكان الضرب وتاريخه بمصر سنة ٣٤١ هـ ؛ مع بقية الدينارات الشيعية ولا يزال يوجد في المجموعات الرسمية اليوم واحد من هذه الدنانير .



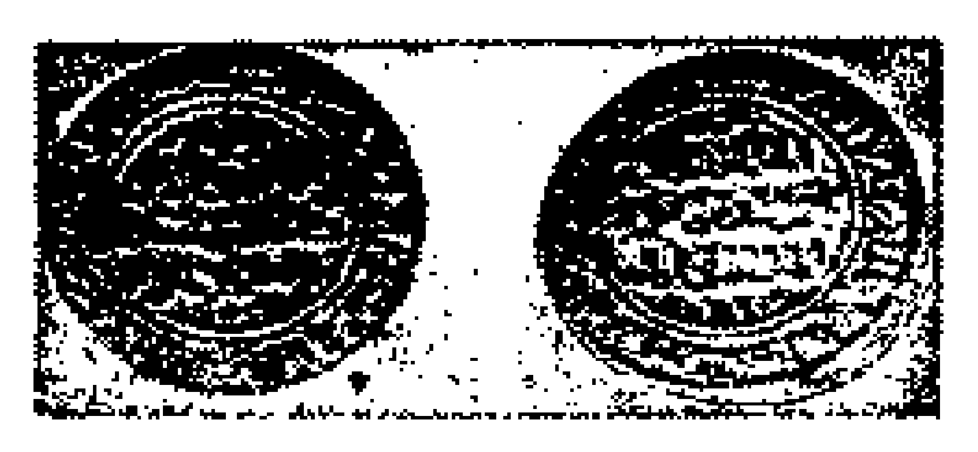
شكل ٤٤١ – درهم باسم الخليفة الحاكم بأمر الله وولي عهده عبد الرحيم
القرن الخامس الهجري / ١١ م (متحف الفن الإسلامي بالقاهرة)

وابتدع الفاطميون كذلك نوعا من المسكوكات التذكارية صغيرة الحجم خفيفة الوزن أطلق عليها اسم « خراريب » جمع خروبة لتوزع في بعض المواسم والأعياد على أفراد الشعب كما يحدث مثلا في خميس العهد الذي يشير المقريزي الى أنه العيد الذي « يسميه أهل مصر من العامة « خميس العدس » قبل عيد الفصح بثلاثة أيام .. وكان من جملة رسوم الدولة الفاطمية في خميس العدس ضرب خمسمائة دينار ذهبا عشرة آلاف خروبة وتفرقتها على جميع أرباب الرسوم » .

ويضرب الفاطميون كذلك غير الخراريب نقودا أخرى « برسم التفرقة » في أول كل عام هجري تسمى « الغرة » وهي مجموعة من الدنانير والرباعيات (أرباع الدنانير) والدراهم المدورة تضرب بأمر الخليفة في العشر الأخيرة من ذي الحجة بتاريخ السنة التي يكب الخليفة أولها ، فيحمل الى الوزير منها ثلثمائة وستون دينارا وثلثمائة وستون رباعيا وثلثمائة وستون قيراطا والى أولاده وإخوته من كل صنف من تلك خمسون والى أرباب الرتب من أصحاب السيوف والأقلام من عشرة دنانير وعشر رباعيات وعشرة قراريط الى دينار » .

ويحدثنا المقريزي عن تقديراته لجملة المبلغ الذي يضرب من هذه الغرة أول العام الهجري « من الدنانير والرباعيات (أرباع الدنانير) والقراريط ما يقرب من ثلاثة آلاف دينار ، فيعمها الوزراء والأمراء والأعيان وأرباب المراتب من الخليفة على سبيل التبرك » .

وقد اختتم عهد الفواطم بأحداث خطيرة أثرت في كميات النقود القاهرية تأثيراً أشد خطورة فقد تقلصت كميات الذهب على اثر هبوط الصادرات المصرية بشكل ملحوظ بسبب تهديد الصليبيين لمدينة تنيس أعظم مراكز النسيج للأقمشة الفاطمية الدقيقة الصنع فاستبدوا هذه الصناعة بضريبة فادحة حرمت خزائن الفاطميين من حوالي ٢٠٠٠٠٠ دينار سنويا فضلا لما كانت تصدره الدولة من هذه الأقمشة كما أن النزاع السياسي بين وزراء الدولة الفاطمية في عهد الخلفاء الأواخر الضعاف شغل الدولة عن الاهتمام بمرافق البلاد الاقتصادية فانحطت الزراعة والصناعة فضلا عن انقطاع استغلال مناجم الذهب في الصحراء الشرقية فلم



شكل ١٢٩ ـ دينار باسم الملك الصالح نجم الدين أيوب
ضرب القاهرة سنة ٦٣٨ هـ / ١٢٤٠ م

يعد للحكومة أي اشراف رسمي على ما يستخرج منها بل ترك أمرها للوزراء يجمعون منها ما يمكنهم جمعه . ويشير المقريزي في كتابه شذور العقود الى أثر هذه الأحداث في نقص الذهب في نهاية العصر الفاطمي وأوائل العصر الأيوبي حتى « عمت بلوى المعارف باهل مصر لأن الذهب والفضة خرجا منها وما رجعا فلم يوجدا ولهج الناس بما عمهم من ذلك وصاروا اذا قيل دينار أحمر (ذهب) فكأنما ذكرت حرمة له وان حصل في يده فكأنما جاءت بشارة الجنة له » .

نقود الأيوبيين القاهرية (شكل ١٢٩ ـ ١٣٠) :

عجز الصليبيون من الاستيلاء على القاهرة بعد استيلائهم على معظم ممتلكات الفاطميين في فلسطين في عهد الخليفة العاضد لدين الله مما اضطره الى طلب النجدة من الملك العادل نور الدين محمود صاحب دمشق ، وقد أثمرت هذه الأحداث انتقال الحكم من دولة الفاطميين الشيعية الى الدولة الأيوبية الجديدة السنية التي أسسها صلاح الدين يوسف أحد قواد نور الدين الذي حمل لواء الجهاد ضد الصليبيين الى جانب الكفاح العظيم ضد بقايا الفاطميين في مصر .

وقد استهلكت عمليات الكفاح والجهاد كثيراً من الدنانير الذهبية في وقت اشتد فيه نشاط الصليبيين في امتصاص الدنانير الفاطمية من الأسواق المصرية بشكل ملحوظ ونتيجة لذلك عز وجود الدنانير الفاطمية الخالصة وعزت معه كميات الذهب اللازمة لضرب دنانير جديدة حتى أن مرتبات الجنود الأيوبيين رغم أنها مقدرة اسمياً بالذهب كانت تصرف بالدراهم الفضية على أساس أن سعر الدينار ٦ درهماً .

وقد بذل الأيوبيون جهوداً مضنية في سبيل إصلاح النقد بضرب السلطان الناصر صلاح الدين دراهم أعرض عنها أهل القاهرة لكثرة نسبة النحاس بها وأخيراً وفق الملك الكامل محمد بن العادل الى ضرب دراهم جديدة قلت فيها نسبة النحاس بعد أن كف التعامل بالدراهم الناصرية في سنة ٦٢٢ هـ .

واستمر هذا النوع من الدراهم الكاملية سائداً في التعامل ومقبولاً أيام الدولة الأيوبية وعصر المماليك وأدرك المقريزي في القرن ١٥ م الناس يتعاملون بها وقد كان رواج الدراهم الكاملية في أسواق القاهرة عاملاً رئيسياً في اختفاء الذهب تماماً بعد أن نافسه النحاس الى الكثير . وكان وزن الدرهم ثمانية عشرة خروبة أي ٢,٩٦ جرام تقريباً . وهكذا تحولت مصر في العصر الأيوبي من نظام المعدن الفردي الى نظام المعدنين إلا أنه بالرغم من المحاسبة على أساس المسكوكات الذهبية أصبحت الدراهم سواء الناصرية أو الكاملية هي وحدة التعامل في الأسواق كعملة قانونية لم يكن بد من التعامل بها .

وفي سنة ٦٣٠ هـ حدثت في القاهرة أزمة اقتصادية في عهد الملك الكامل فانحط معها السعر انحطاطاً ملحوظاً وانخفضت قيمة الدينار من الدراهم الفضية الى عشرة فقط والى ١٨ من الدراهم الفلوس النحاسية وقد لوحظ زيادة كميات الفلوس النحاسية عقب تلك التواريخ زيادة غير طبيعية حتى أصبحت المعاملات التجارية لا تجد ما يكفيها من الدراهم الفضية الأيوبية فانفسح المجال أمام المسكوكات الفضية الأجنبية للظهور في أسواق القاهرة مثل نقود البندقية التي بدأ ضربها سنة ١٢٠٢ م ولحقت نقود فلورنسا وغيرها من مدن ايطاليا التجارية — وهذا الوضع ذاته كان عاملاً مساعداً لاختفاء الفضة من مصر فقد تنافس الأوربيون على امتصاصها وتسريبها الى دور السك الايطالية النشيطة .

وحتى وفاة السلطان الملك الكامل الأيوبي كان في القاهرة نوعان رئيسيان من النقود المتعامل بها وهي الدراهم الفضية « المكسرة » أي من الفضة النقية والدراهم ـ الفلوس النحاسية ـ وتقرر أن يستبدل كل درهم نقرة بمائة من الدراهم الفلوس النحاسية ووصل الأمر الى حد توقيع العقوبات البدنية على كل من يخالف ذلك .

وتختتم سلسلة النقود الأيوبية بآخر سلاطينهم وهو توران شاه بن الصالح نجم الدين أيوب الذي نجح في القضاء على الصليبيين في موقعة المنصورة وأسر لويس التاسع سنة ٦٤٨ هجرية (سنة ١٢٥٠ م) ولكن عهده لم يطل أكثر من واحد وستين يوما انتقلت بعدها السلطنة الى دولة المماليك .



شكل ١٣٠ — وجه دينار باسم شجرة الدر

وتقوم مجموعات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة من مسكوكات الأيوبيين دليلا رائعا لتطور الكتابات والنصوص في قاهرة الأيوبيين إذ لم تعد هذه النصوص شيعية كما سبق أن رأينا في نقود قاهرة الفاطميين بل أصبحت للدنانير الأيوبية وغيرها من المسكوكات القاهرية نصوصا سنية تشير إلى شهادة التوحيد والرسالة المحمدية وكذلك تذكر اسم الخليفة العباسي المعاصر على أحد الوجهين وعلى الوجه الثاني اسم سلطان القاهرة الأيوبي مع الإشارة إلى شعار الضرب الجديد في دار سك القاهرة بخطي (شكل — غاية) إلى أن صارت هذه المسكوكات على جدة وفي غاية الجودة وقد نقشت النصوص على النقود الأيوبية في دوائر مستديرة بالخط الكوفي المزهر ويفصل بين كل منها من الكتابة وآخر خط بارز يزيد شكل النقد روعة وجمالا ، وظل هذا النوع من الكتابة الكوفية مستمرا على دنانير القاهرة الأيوبية ودراهمها وفلوسها منذ عصر صلاح الدين حتى عصر الملك الكامل محمد حين ظهر على المسكوكات القاهرية الخط النسخ الأيوبي بحروفه المستديرة من أطرافها العليا وسجلت هذه الخطوط النسخية في مركز النقد في سطور أفقية وأصبحت هذه الكتابات النسخية طرازا أيوبيا قاهريا شاع في نقود الشام وفلسطين والعالم الإسلامي في المشرق .

المسكوكات في قاهرة المماليك :

وبعد ثبوت انتهاء لم يكن هناك وارث للعرش الأيوبي اجتمعت كلمة الأمراء المماليك على تولية شجرة الدر سلطانة على مصر ولقبت بعصمة ملكة المسلمين والدة الملك المنصور خليل ، وخطب لها بذلك فوق منابر القاهرة . ولم تنقش هذه السلطانة اسمها صراحة على نقودها بل اكتفت بنقش ألقابها (شكل ١٢٠) .

ولم تستقر المسكوكات على حال طيلة العشر سنوات الأولى من حكم المماليك بسبب عدم استقرار الحالة السياسية في مصر خاصة وفي الشرق العربي عامة فقد اجتاح المغول آنذاك الخلافة العباسية في بغداد وحطموا مراكز الحضارة تماما في العراق والشام إلى أن انتصر عليهم الظاهر بيبرس سنة ٦٥٨ هـ في موقعة عين جالوت ، فضرب الدنانير والدراهم والفلوس القاهرية بالقاهرة مميزة برنكة السبع الذي نقشه على مسكوكاته كما زين به عمائره



شكل ١٢١ ـ دينار باسم السلطان قلاوون ـ ضرب القاهرة

ومنشآته وحملت مسكوكاته كذلك عبارات منقوشة بالخط النسخي الواضح لتشير صدى للأحداث السياسية الهامة في تاريخ العالم الإسلامي فقد نجح بيبرس في إقامة الخلافة العباسية في القاهرة بدلا من بغداد التي استولى عليها المغول وسجل بيبرس اسم الخليفة على نقوده مصحوبا بلقب بيبرس الجديد قسيم أمير المؤمنين ، أي شريك الخليفة صاحب السلطة الشرعية .

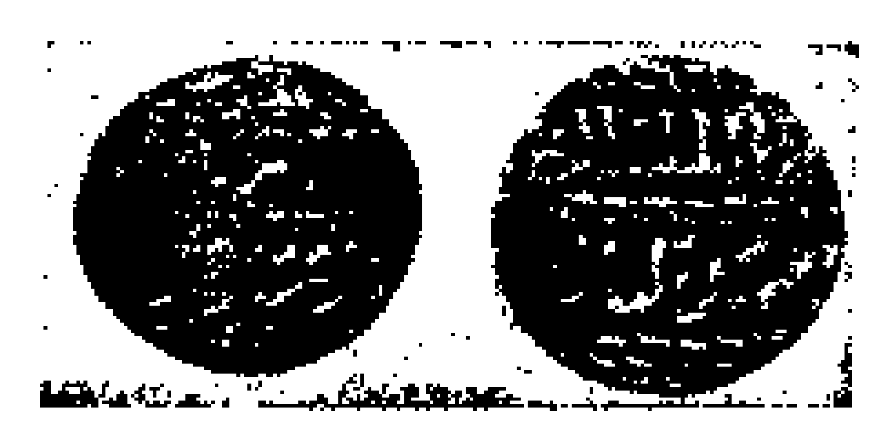
ولن نتتبع في هذه الصفحات المحدودة سلسلة المسكوكات المملوكية واحدة بعد الأخرى وإنما يكفي أن نشير هنا إلى أن نقود القاهرة المملوكية تتميز عن غيرها من دول الغرب فلقد تميزت بتسجيل اسم السلطان مصحوبة باسم الخليفة العباسي

الناصر بالقاهرة الى أن سلاطين المماليك أنفسهم في البلاد فلم يعودوا يضعون
نقش أسماء العباسيين اذ أصبح الغالب في عهد أسرة قلاوون هو أن يحمل
وجه النقد اسم السلطان وتاريخ ومكان ضربه بينما يحمل الوجه الثاني شهادة
التوحيد والرسالة المحمدية والاشارة الى النصر على الصليبيين في الشرق
العربي بعبارة « وما النصر الا من عند الله » .

وتختلف نقود المماليك من دنانير الذهب (شكل ١٣١ ، ١٣٢) ودراهم
الفضة والفلوس النحاسية غير أن دنانيرهم خضعت لتغيرات متعددة من حيث
العيار والوزن والحجم فضلاً عن التقلب في أسعارها وفقا لرغبة السلطان
في التكسب عن طريق المضاربة في هذه النقود الذهبية بينما فقد الشعب الثقة
في هذه الدنانير في وقت ظهرت فيه بأسواق القاهرة الدراهم الفضية الرديئة
الواردة من الشام والتي لا يزيد معدن الفضة فيها عن الثلث وانقطع ضرب
الدراهم الجيدة من الفضة النقية بسبب ازدياد عمليات تهريب الفضة الى
أوربا وقد أشار المقريزي الى هذه الحقيقة في قوله « والفرنج تأخذ ما بمصر
من الدراهم الى بلادهم وأهل البلد تسبكها لطلب الفائدة » حتى عزت الدراهم
وراجت في مقابل ذلك الفلوس النحاسية رواجا عظيما حتى نسبت اليها سائر
المبيعات وصار يقال كل دينار « بكذا من الفلوس » .

وازاء هذه الأزمات النقدية لم تجد القاهرة وسيلة لمرونة المعاملات التجارية
غير قبول التعامل بالمسكوكات الأوروبية فازدادت الأعداد المتعامل بها من
الدوكات Ducats أي نقود البندقية الذهب وأطلق عليها في أسواق القاهرة
اسم « بندقي » أو « افرنتي » ووصفها مؤرخو القاهرة المماليك بأسماء
مشخصة نسبة الى ما عليها من صور الأشخاص ، كما ازدادت أعداد
« الفلورين » وهي نقد فلورنسا الذهبي وأطلق عليه في القاهرة
اسم « فلوري » وقد أزعج هذا الهجوم النقدي للدوكات والفلورين السلطان فرج
بن برقوق مما جعله يحرص على ضرب دنانير مطابقة للعيار والوزن الشرعيين
وتولى الاشراف على ضربها وزيره يلبغا السالمي فأطلق عليها شعب القاهرة
اسم « السالمي » . كما حاول السلطان برسباي تمصير الفلورين والدوكات
بضربها في دور سك القاهرة لحساب السلطان سنة ٨٢٩ هـ سنة ٨٣٦ هـ وكانت
هذه الافلوريات الاشرفية على حد قول ابن اياس « من أحسن المعاملات من
نقود الذهب والفضة » غير أن الدوكات البندقي ظلت محتفظة بأهميتها لاسيما
بعد أن زاد حجم السلع المتبادلة بين مصر والبندقية زيادة ملحوظة . وملاحظة
قلة الذهب في أسواق القاهرة دفعا سلاطين المماليك الى عقد معاهدات مع
البندقية التي أصبحت مالكة للذهب في العالم المسيحي ، لتشجيع هجرة رؤوس
الأموال البندقية الى القاهرة والاكثار من النقد الذهبي بوجه خاص في سوق

الحكومة المصرية تحت شروط معاهدة عقدت سنة ١٣٤٥ م خصت الذهب الذي يأتي به تجار البندقية بضريبة جمركية تقل كثيراً عن الضريبة المفروضة على السلع الأخرى ، كما أنها فرضت ضريبة خاصة على السبائك الذهبية إذا أعطاها أصحابها من التجار الى دار الضرب القاهرية لتسكها دنانير عربية مملوكية وقدرت هذه الضريبة بـ ٣ في المائة فقط في حين أن الضريبة على القطع المستوردة قدرت بـ ١٠ في المائة وقد ظل هذا الوضع قائماً حتى نهاية عصر المماليك أو حتى عصر السلطان محمد بن قايتباي على الأقل فقد أشار الرحالة الألماني أرنولد فون هارف الى هذه الحقيقة في رحلته التي استقل فيها سفينة تجارية الى الاسكندرية ثم القاهرة .



شكل ١٢٧ ـ دينار باسم السلطان أبي سعيد يلباي ـ ضرب القاهرة
(مجموعة الدكتور عادل أمين عرفي بالقاهرة)

ولم يكن هناك من شيء في ضوء ندرة كميات الذهب في الأسواق التجارية بالقاهرة من أن يلجأ المماليك الى نظام « المقايضة » وهو نظام اتسع نشاطه منذ القرن ٩هـ وقد أدى هذا النشاط بدوره الى اضطراب النقود المملوكية بقدر ما أدى الى تدفق الذهب على الشرق العربي حتى أواخر عصر المماليك ، فنرى السلطان الغوري مثلاً يفاوض البندقية لاستبدال النحاس بالتوابل سيما وأن البندقية قد قل استيرادهم لهذه السلع من مصر بعد اكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح .

والخلاصة أن قلة الذهب في القاهرة وضربه مسكوكات مملوكية ، وبعض النقود الموجودة في الأسواق المصرية من تلبية متطلبات الدفع أدى الى قيام نظام المقايضة ، ولكن يجب أن نذكر أن نظام المقايضة لم يقض على نظام التجارة بالنقد تماماً بل ظلت المسكوكات المملوكية تضرب بكميات محدودة حتى استولى العثمانيون على مصر ولكن السيادة في الواقع لكل المسكوكات المملوكية لم تكن للدينار أو الدرهم بل للفلوس النحاسية التي راجت رواجاً صارت من أجله هي النقد الغالب في البلاد ، وانتشرت بكثرة حتى غمرت الأسواق ، وتوالى [illegible]

بن علي الاستادار في ضمان دار الضرب بالقاهرة بجملة من المال على ان يطلق السلطان يده في ضرب ما يشاء من كميات الفلوس النحاسية التي اشتد البلاد منها بالشدائد فأبى وكان السلطان المملوكي هو الذي يأمر بضرب الفلوس النحاسية الجديدة التي تضرب باسمه بينما ينادي على التي قبلها بأن تحمل فتشترى لدار الضرب وتضرب ثم بعد أيام تباد الفلوس العتق الجديدة الى د الميزان » وفي هذا النظام خسارة محققة : لاصحاب الثروات الكثيرة « اذ بينما كانت ثرواتهم من الفلوس النحاسية ذات قوة شرائية مرتفعة وتقدر على اساس العدد نراها بين يوم وليلة يتقرر انخفاض قيمتها وقوتها الشرائية فيتدهور المركز الاقتصادي لاصحاب هذه الثروات ولا يخفى علينا ما في هذه التقلبات من الاخلال بالعدالة الاجتماعية بين الشعب . وقد كان ابن اياس على حق حين علق على انخفاض الفلوس العتق سنة ٨٧٩ هـ (١٤٧٠ م) « بان الناس قد خسروا بهذا التسعير ثلث ثرواتهم من النقود » ولم يطرأ على المركز النقدي للبلاد اي تحسن حتى آخر عصر المماليك فتوي الاسواق التجارية مثلا في عهد الغوري سنة ٩٠٧ هـ تتعطل عن البيع والشراء احتجاجا على الفلوس التي ضربها هذا السلطان وهي « تخسر في المعاملة الثلث » .

وفي سنة ٩١٨ هـ اي قبل نهاية العصر المملوكي باربع سنوات قرر القاضي المحتسب بالقاهرة ان تكون الفلوس الجدد والعتق بالميزان على حساب الرطل بنصفين [دراهم] وتوقف حال الناس بسبب ذلك . والواقع ان عصر الغوري الذي جاء في ختام الجراكسة شهد اقصى حدود الاضطراب في المسكوكات المصرية حتى علق ابن اياس على نقوده بانها « تمس المعاملات جميعها زغل ونحاس وغش لا يحل صرفها ولا يجوز في ملة من الملل » .

ثالثا القاهرة العثمانية :

وضع الاتراك ايديهم على مصر سنة ٩٢٣ هـ [١٥١٧ م] ونظام المسكوكات في قاهرة المماليك على ما رأينا من فوضى واضطراب ، وقد كان طراز النقود المملوكية بما تضمنته من شهادة التوحيد والبسملة الشرعية متبنى الاسس التي بنى عليها السلطان سليم الاول دعواه على مصر مدعيا انه وقف عند حد الشرع الشريف في حربه ضد الدولة المملوكية فقد استقل الغش على جمال النقود في مسائل ثلاث اوردها المؤرخ النمساوي هامر Hammer في كتابه « تاريخ الدولة العثمانية » يهمنا منها السؤال الثالث :

« اذا كانت ثمة نقود المماليك تحمل في اشكالها ورسومها كلمة الاسلام » فتلك آيات كريمة على الدنانير والدراهم مع علمها بان النصارى واليهود يتداولونها هم وبقية الملاحدة من اهل الاهواء والنحل ويدنسونها ويرتكبون

اقطع القضايا بعضها بعضهم اذا ضيعوا الى حق الخلاء القضاء حاجاتهم ، فكيف يقضى بمقابلة هذه الآية .. ؟ » فأجاب المفتى بأن هذه الآية اذا وضعت الاحتراز عن ارتكاب هذا المعنى جاز ابادتها - ولنعلم أنه كما يقول دوسون D'Ohsson تعليقا على هذه الفتوى ، ان اطاعة الجواب لا يضاهيها فيه سوى سخافة السؤال ، ذلك لأن النقود القاهرية وغيرها من النقود بعد تعريبها وهي تحمل شهادة التوحيد والرسالة المحمدية وآيات مقتبسة من القرآن الكريم الى جانب العبارات المذهبية سنيا كانت أم شيعية ، ولم يحتو على ذلك أحد من الغوريين على الدين قبل السلطان سليم كما لم تكن تحوي المسكوكات القاهرية يوما ما مصدر فتوى لتبرير حرب الابادة ضد من يضربها ؛ ورغم ان العثمانيين قد أبادوا الدولة المملوكية فعلا وأزالوا من نقوش مسكوكاتها شهادة التوحيد والرسالة المحمدية والمقتبسات القرآنية واستبدلوا بها ألقابا فخرية للسلطان العثماني مثل :

(ضارب النضر ، صاحب العز والنصر ، في البر والبحر) أو : سلطان البرين وخاقان (رئيس) البحرين) الا انهم رغم هذا كله لم يلتفتوا بأية اصلاحات لأنظمة النقود بل أن قيم المسكوكات القاهرية أصبحت أكثر عرضة للتغيير المتتابع بحيث ، يمكننا أن نعدد مالا يقل عن ٢٤ تعديلا متلاحقا لسعر المبادلة وتحديد قيمة العملة الذهبية والفضية والنحاسية ، وذلك كله في أثناء حكم أول الولاة العثمانيين ، ولم يكن هذا التعديل دليلا على سهر الحكومة العثمانية على مراقبة النظام النقدي في البلاد بل كان في الحقيقة اجراء يراد به ما يعود على بيت المال من فائدة بجعل سعر المبادلة في مصلحته ، وكسب الفرق بين قيمة النقود الاسمية وقيمتها الحقيقية .

ويمكن أن نعتبر نقود القاهرة العثمانية منذ فتح السلطان سليم للبلاد نقودا تركية بكتابات عربية ، فقد ارتبطت أشكالها وقيمها بتلك الأسس السلطانية التي ترد من استانبول بل حتى قوالب الضرب نفسها كانت ترد من العاصمة التركية وتسلم الى أمين الضربخانة في القاهرة بالطامة لسكة نقودنا ، ولم يكن في وسع الشعب أن يتخذ وسيلة للاحتجاج على هذا الوضع غير الاضراب أحيانا عن البيع والشراء ، فقد حدث مثلا أن ضرب السلطان سليم فلوسا أشار اليها ابن اياس في كتابه بدائع الزهور ، بأنها في غاية الخفة توقف حال الناس بسبب ذلك وحصل لهم الضرر الشامل وغلقت الدكاكين ، في القاهرة .

ومن النقود الذهبية التي ضربت بالقاهرة المحروسة في العصر العثماني « سلطاني » أو « أشرفي » وهو امتداد « الأشرفي » الذي ألفه الشعب منذ عهد السلطان برسباي المملوكي كما ضرب سليم « زر محبوب »

أي [الذهب المحبوب] وظل هذا النوع من النقود يتداول في أسواق القاهرة والإسكندرية بدلا للدنانير واستمر ضربه في عهد خلفاء سليم من العثمانيين فأصبحنا نسمع عن « محبوب سليمي » نسبة إلى سليم « ومحبوب مصطفاوي » نسبة إلى السلطان مصطفى الثاني وهكذا ، وكثيرا ما كان ينقش اسم السلطان على وجه النقد في هيئة طغراء متشابكة بدلا من الكتابة المنسقة في سطور متوازية ولذلك أطلق على هذا النوع من النقود أحيانا اسم « طغرائي ألتون » أي النقد الذهبي ذو الطغراء أو الطرة وقد شاع استعمال هذا النقد في مختلف الأقاليم والبلدان المصرية غير القاهرة نظرا لارتفاع عياره وجمال نقشه حتى تزينت به النسوة فيعلقنه في أعناقهن أو يضفرنه لقرائطها في آذانهن .

ولا يمكن أن نختتم الحديث عن مسكوكات القاهرة ، دون الإشارة إلى أثر القاهرة في العالم كله في ميدان النقد ، ففي الوقت الذي كانت فيه سكة القاهرة تنتج آلاف الدنانير كانت أوربا لا تقبل في التعامل بعد انحطاط الدينار البيزنطي غير الدنانير القاهرية التي تطلق عليها الدنانير العربية [illegible] أي المقدسة [illegible] بالنسبة لما كان عليها من نقوش رائعة جميلة وقد ساعد على رواج هذه الدنانير القاهرية في الأسواق الأوربية ذلك النشاط التجاري الذي تزعمته القاهرة والإسكندرية في شرق البحر المتوسط حتى وصل التجار القاهريون وغيرهم إلى أقصى شمال أوربا ، ويؤكد هذا النشاط انتشار النقد القاهري بتلك المجموعات الضخمة من الدنانير والدراهم التي عثر عليها في بولندا وفنلندا والسويد وألمانيا وروسيا والتي تزدان بها متاحف العالم اليوم .

دار ضرب المسكوكات

وصلتنا معلومات متفرقة عن أول دار للضرب في الإسلام وتداولها البلاذري في فتوح البلدان والمقريزي في شذور العقود وابن خلدون في مقدمته وغيرهم وهي تتلخص في اهتمام العرب منذ فجر الإسلام بالنقود وضربها حتى كان الحجاج في عهد عبد الملك بن مروان فأنشأ دارا جامعة لضرب النقود العربية وجمع فيها الطباعين ، وقد كان لمصر مركزا ممتازا في ميدان ضرب النقود منذ العصر الروماني . ولما فتح العرب مصر وأنشئت الفسطاط عاصمة للدولة انتقلت دار الضرب من الإسكندرية إلى مركز الحكم في الفسطاط ويعتقد بعض الباحثين [[illegible] ص ١٦٤ من « [illegible] » [illegible]] أن دار الضرب المصرية قد نشأت على يد أحمد بن طولون ولكن الواقع غير ذلك إذ تشير بعض المسكوكات في مجموعة المتحف الإسلامي بالقاهرة إلى الفسطاط كمكان دار الضرب في مصر قبل الطولونيين بقرن ونصف تقريبا فنجد على إحدى هذه النقود المبكرة على أحد وجهيها اسم « الفسطاط » وعلى الوجه الثاني « مصر » مصحوبا باسم الوالي الأموي عبد الملك بن مروان وتاريخ سنة ١٣٢ هـ

(٧٨١ م) وهكذا أسهمت دار الضرب المصرية مع غيرها من دور الضرب في المغرب والشام والعراق وفارس في تزويد الدولة العربية بما تحتاجه من دنانير ذهبية ودراهم فضية وفلوس برونزية فضلا عن سد حاجة السوق المحلية في مصر تلبية لما تحتاجه المعاملات التجارية من مسكوكات ، واستمرت دار الضرب بالفسطاط في ضرب نقودها حتى تأسيس القاهرة سنة ٣٥٨ هـ (٩٦٩ م) على الأقل . ولا يمكن تحديد موقع دار الضرب بالفسطاط على وجه الدقة ولكن ربما كانت هذه الدار على مقربة من جامع عمرو بن العاص لأن المقريزي يذكر أثناء حديثه عن زيادات هذا الجامع سنة ٣٣٦ هـ أنه « زاد فيه أبو بكر محمد بن عبد الله الخازن رواقا واحدا من دار الضرب وهو الرواق ذو المحراب والشباكين المتصل برحبة الحارث (مقريزي جـ ٢ ص ٢٤٨) ثم عاد المقريزي إلى تأكيد هذا الموقع عند حديثه عن عمارة الجامع في العصر الفاطمي بقوله :

« في سنة أربع وأربعمائة جددت الخزانة التي في ظهر دار الضرب في طريق الشرطة مقابلة لظهر المحراب الكبير » (مقريزي : خطط جـ ٢ ص ٢٥١) .
وقد أنشئت خارج القاهرة دور ضرب أخرى في الاسكندرية وأتريب والفيوم وأسوان والفرما وتنيس ودمياط وقوص وكانت بمثابة دور ضرب مساعدة تقتصر على إصدار بعض المسكوكات الاقليمية إلى جانب دور الضرب المركزية في العاصمة .

ويظهر أن دار الضرب بالفسطاط كانت معطلة قبيل الفتح الفاطمي لمصر لأن المقريزي يخبرنا أن جوهر الصقلي قائد المعز أمر بفتح هذه الدار وضرب بها مسكوكات باسم المعز لدين الله (مقريزي : اتعاظ الحنفا ص ١٦٤) غير أننا لا نملك أدلة تؤيد هذا الرأي أو تنفيه وكل ما يمكن أن نقرره هو أن آخر ما وصلنا من انتاج دار الضرب بالفسطاط قبيل العصر الفاطمي هو مجموعة من الدنانير الاخشيدية المؤرخة سنة ٣٥٥ هـ وبعض الفلوس النحاسية باسم كافور الاخشيدي ، ثم أن الحسن بن عبيد الله آخر الاخشيديين في مصر حينما أراد أن يضرب المسكوكات الاخشيدية باسم أحمد بن علي الاخشيدي ضربها في فلسطين في الرملة سنة ٣٥٨ هـ قبيل دخول الفاطميين مباشرة . والحق أن دار الضرب بالفسطاط ظلت قائمة على انتاج المسكوكات المصرية حتى بعد الفتح الفاطمي وانشاء القاهرة لأن الفاطميين لم يؤسسوا دارا جديدة للضرب والعيار بالقاهرة إلا في عهد الخليفة الآمر بأحكام الله سنة ٥١٦ هـ وكانت هذه الدار في حي القشاشين أي بالمكان الذي تشغله اليوم مجموعة المباني التي يحدها من الشمال شارع المستنصرية ومن الغرب شارع الغورية ومن الجنوب شارع الأزهر (مقريزي : خطط جـ ١ ص ٤٠٦ ، ٤٤٥ والسلوك ص ٨٠٥ وابن ميسر : أخبار مصر ص ٦٢) ، وفي شوال منها ، وهي سنة ستة عشرة

وبمصادفة ليس الاجل ببناء دار الضرب بالقاهرة المحروسة لكونها محل الخلافة وموطن الامامة حبيت بالفاطميين قبالة المارستان وسميت بالدار الامرية واستخدم لها العمول وصار ديناره اعلى عيارا من جميع ما يضرب بجميع الامصار (. فكانت هذه الدار الامرية اول دار للضرب والعيار في عاصمة الفاطميين تتولى ضرب الدنانير والدراهم والفلوس وتصنع الصنج الزجاجية والرصاصية اللازمة للاوزان ولا يتطرق الينا الشك في اهمية هذه الدار ووفرة منتجاتها ذلك لانها سدت حاجة الدولة الفاطمية كلها من النقود اللازمة لاقاليمها في شمال افريقيا وفي الشام والحجاز فضلا عن قيامها بضرب النقود للافراد ما جادت لهم رغبتهم في ذلك على ضوء النظم النقدية للدولة تظهر انها كانت تقتضيه دار الضرب لا يصل الى اكثر من ١ في المائة نظير حطب الوقود واجرة الضرابين والغالب ان حاجة افراد الدولة كانت تتركز في تلك المجموعة من النقود التذكارية التي يحتاجون اليها في المواسم والاعياد كخراريب العيد التي كان الاقباط يطلبون من دار الضرب سبكها قبل عيد الفصح بثلاثة ايام وكذلك الغرة التي كان يضربها الخليفة ويهبها للدولة والافراد على السواء في العشر الاواخر من ذي الحجة بتاريخ السنة التي يركب اولها الخليفة احتفالا بالعام الهجري الجديد .

وفي عصر الدولة الايوبية نقل صلاح الدين دار الضرب بالقاهرة من الفاطميين بجوار الجامع الازهر الى احدى خزائن القصر الفاطمي (مقريزي خطط جـ ١ ص ٤٤٥) واصبحت هذه الدار الامرية من انشط دور الضرب في تاريخ القاهرة كله ومع ذلك لم تستطع ان تسد حاجة الدولة للنقود الايوبية اللازمة للاعمال التجارية والعمليات الحربية فانشأ صلاح الدين دارا اخرى بالاسكندرية كما انشأ ابنه العزيز عثمان واعاد فتح دار الضرب بالقسطاط وهكذا بلغ عدد دور الضرب الايوبية ثلاثة اهمها دار ضرب القاهرة . والمصدر الوحيد الذي وقفنا على دار الضرب في قاهرة الايوبيين هو كتاب كشف الاسرار العلمية بدار الضرب المصرية لمنصور بن بعرة الذهبي الكاملي الذي كان يشغل منصبا رئيسيا في دار الضرب بالقاهرة في تلك العصر ولذا استطاع ان يصف لنا هذه الدار وصفا فنيا مبينا على خبرة واسعة ومعرفة كبيرة باسرار هذه الدار ويلي كتاب الذهبي في الاهمية ما اورده ابن مماتي في قوانين الدواوين عن دار الضرب في قاهرة الايوبيين .

وقد كان ابن مماتي يشغل مركزا ماليا كبيرا بوصفه وزيرا وناظرا للدواوين .

وفي ضوء ما ذكره هذان المرجعان عن دار الضرب في القاهرة في عصر

للدولة الايوبية يتبين أن هذه الدار اشتملت على فئة من الموظفين الاداريين وفئة من الصناع الفنيين وعلى رأسهم جميعا متولي دار الضرب وربما كان ابن بعرة الذهبي نفسه يشغل هذا المنصب في يوم من الايام غير انه نظرا لاهمية دار الضرب وتركيز كثير من المعادن النفيسة في خزائنها يوما بعد يوم كان للسلطان الايوبي نفسه الاشراف المباشر على هذه الدار ويشير ابن مماتي الى ذلك صراحة بقوله :

« لما كانت الحاجة ماسة الى تحرير ما يتعامل به الناس حفظا لاموالهم ونظرا في مصالحهم ، وانتهى خروج ذلك عن نظر السلطان حدث فيه مالا يتلافى خطره ، ولا يستدرك ضرره ، فالحاجات الضرورية الى اقامة مستحفظين برسمه » (قوانين الدواوين ص ٣٣٢) .

وقد مارس ذلك الاشراف السلطاني نيابة عن السلطان الايوبي قاضي القضاة أي كبيرهم الذي كان يشرف على جميع عمليات دار الضرب وقد جرت العادة ان يصدر له بذلك تقليد سلطاني ، كما كان الحال في عهد الخلفاء الفاطميين تماما وقد أشار القلقشندي الى ذلك بقوله « وكانت دار الضرب في الدولة الفاطمية لا يتولاها الا قاضي القضاة تعظيما لشأنها وتكتب في عهده في جملة ما يضاف الى ولاية القضاء ، ويقيم لمباشرة ذلك من يختاره من نواب الحكم ، وبقي الامر على ذلك زمنا بعد الدولة الفاطمية أيضا » (القلقشندي : صبح الاعشى جـ ٣ ص ٤٦٦) .

وقد ساعد القاضي في مسئولياته الكبيرة نحو دار الضرب جماعة من نوابه في مجالس الحكم وكان على هؤلاء النواب ان يحضروا لفتاح دار الضرب كل يوم بجميع موظفيها وأن يشرفوا بأنفسهم على عمليات صهر وسبك المعادن وضبط عيارها ، وأن يقوموا باغلاق دار الضرب آخر النهار ويختموا اقفالها بالاختام وكان ذلك جريا على ما سبق بدار الضرب في قاهرة المعز .

اما متولي دار الضرب ويسمى كذلك صاحب دار الضرب فكان رئيسا تحت يده موظف اداري يسمى المشارف وموظف آخر يسمى الشاهد وكان اختصاص المشارف مراقبة محتويات مخازن الدار من الذهب والفضة والنحاس والعدد والآلات وحفظ عيار الزجاجية والاقراص واختام الاثين (القرن) وضبط جدة سجلات دار الضرب وماعليها من بيانات خاصة بالاوزان ، وقد استعان المشارف بالشاهد وهو الموظف الذي يليه في المرتبة غير انه يتضح من صفة الشاهد ان وظيفته تشير الى انه الشاهد الرسمي المسئول عن جميع محتويات دار الضرب بالقاهرة وهو كاتب التقارير والبيانات اللازمة في السجلات التي يختمها عليها (ابن بعرة ص ٣٤ و ٩٠) .

اما الصناع الفنيون فرئيسهم هو المقدم المسؤول الاول عن جميع مراحل عمليات السبك والضرب وعليه أن يختبر المواد المعدنية الخام الواردة الى دار الضرب قبل صهرها والانتهاء من سبكها وعليه ايضا أن يختبر كل سبيكة لمعرفة مقدار نقائها والتأكد من سلامتها وصحتها مع عدم تدخل العمال في عيارها الرسمي .
ويلي المقدم في الناحية الفنية بالدار « النقاش » وهو المكلف بنقش المسكوكات وصيانة رسومها وتحسينها ونظرا لاحتمال التحايل وتسرب الذهب او سرقته بيدي النقاش كان هذا الموظف ممنوعا من الانفصال الى خارج دار الضرب ويتشددوا في الرقابة عليه حتى انهم كانوا يطبعون ذراعه كل يوم بعلامة خاصة قبل انصرافه آخر النهار كتلك العلامة التي كان المشرف عليها يلاحظها في الكتائب لرؤيتها والتأكد ان العلامة لم يزل بالاستعمال في مياه الغسل التي غالبا ما تزيل هذه العلامة (ابن بعرة ص ٩٠ ، ٩١) .

ولابد ان تتوفر في النقاش المهارة الكافية واتقان نقش الحروف والكتابات مقلوبة لتظهر على النقود ظاهرة بارزة في وضعها الصحيح . لذلك اشترط عليه ابن بعرة « ان لا يشتغل بشيء سوى نقش السكة ليتمهر فيها بكثرة ادمانه بلا حكه الزمليون (المزيفون) » .

ويلي النقاش في المرتبة صانع فني ثالث هو « الضراب » ويتركز عمله في خلط السبيكة المعدنية بما تحتاج اليه من مواد كيماوية وغيرها كالملح والخل والسماق ، وهو المسؤول عن اي خطأ يحدث من عدم تكوين نصوص النقود على السبيكة ويحاسب على ما ينتج من الضرب على القالب اكثر من مرة بسبب تحريك يديه مما يسبب طمس الحروف والكتابات على المسكوكات .

اما الصانع الفني الاخير فهو السباك الذي يختص باعداد السبائك المعدنية الذهبية والفضية والنحاسية واعدادها للضرب عليها بالقوالب .

وقد ارتبط بدار الضرب مجموعة من الصيارف يطلق على الواحد منهم اسم « جهبذ » اي الصراف وقد خضعت هذه الطبقة لرقابة شديدة من المحتسب للتأكد من نقسيمهم للدنانير والدراهم ويحسبون بيت المال الذي يحددها وقد حذر عبد الرحمن بن نصر الشيزري المعاصر لصلاح الدين الايوبي من خطورة وظيفة الصراف والصيرفة بقوله: « خطر على دين متعاطيه بل لابقاء للدين معه اذا كان الصيرفي جاهلا بالشريعة غير عالم باحكام الدين فالواجب الا يتعاطاه احد الا بعد معرفته بالشرع ليتجنب الوقوع في المحظور من ابوابه » . (كتاب نهاية الرتبة في طلب الحسبة ص ٧٤) .

وفي عهد الدولة المملوكية ظلت دار الضرب القاهرية قائمة تحت اشراف السلطان

القضاة الى عهد الناصر محمد بن قلاوون الذي وكل النظر على هذه الدار لناظر الخاص ، بعد تعطيله الوزارة (القلقشندي : صبح الأعشى ص ٤٦٢ جـ ٣) .
ولكن المقريزي يشكو من دار الضرب المملوكية في القرن ١٥ م اذ « لا يتولى عيار الضرب الا قاضي القضاة أو من يستخلفه ثم نزلت في زمننا (ق ١٥ م) حتى صار يليها مسالمة من اليهود المصريين على التسلق مع ادعائهم الاسلام ، وكان يجتهد في خلاص الذهب وتحرير عياره الى أن أفسد الناصر فرج ذلك بعمل الدنانير الناصرية فجاءت غير خالصة » .

وقد تسلل اليهود منذ القرن ١٥ الى ادارة دار الضرب بالقلعة التي انتقلت اليها من القصور والخزائن الفاطمية في القاهرة . وقد أثار مكر هؤلاء اليهود كثيرا من المشاكل المالية بل كثيرا من الثورات وخاصة في العصر العثماني فقد حدث بعد أن فتح سليم مصر أن « قبض ملك الأمراء على جماعة من اليهود من معلمين دار الضرب ومن الصيارف وسبب ذلك ان معاملة السلطان ابن عثمان من الذهب والفضة قد تسحبت وصارت كلها فشوشا فل تمشي على معظم دار الضرب والزمه بأن يورد الى الخزائن الشريفة مائة ألف دينار أو ان معلمين دار الضرب قاطبة يتوجهون الى نحو اسطنبول أو يلتزمون باصلاح المعاملة » (ابن اياس جـ ٥ ص ٣٠٦) . وفي عهد الحملة الفرنسية ظلت دار الضرب بالقلعة كما كانت تطل على الحوش السلطاني منذ أن بنيت سنة ١١٢٩ هـ (١٧٠٩ م) (جبرتي جـ ١ ص ٣٢) .. فقد أشار صمويل برنارد في كتاب وصف مصر (جـ ١٦) أن الفرنسيين أصدروا الأمر الى مصطفى آغا أن يحرر الى بكير باشا بأن يرجع الى القلعة كما كان وله الأمان وأن تشتغل الضربخانة في القلعة كما كانت وأمر أن يضع اسم السلطان سليم حسب العادة » (أمين سامي : تقويم النيل ٢ ص ١٦٢) .

أما عن مكان دار الضرب بالقلعة فقد كانت بالحوش بالقلعة حيث أنشأ محمد علي فيها فيما بعد قاعة العدل سنة ١٢٢٩ هـ وقد تحولت الى مخازن لدار المحفوظات (رمزي حاشية ٢ بالنجوم جـ ٢ ص ١٦٧) .

وقد ظلت دار الضرب بالقلعة قائمة تؤدي أعمالها الى أن انتقلت هذه الدار من القلعة سنة ١٨٨٦ م ليصبح مقرها بيت المال بشارع الصليبة بالقاهرة وأطلق عليها اسم « دار ضرب النقود » وكانت هذه الدار تضرب النقود الذهبية والفضية فقط وكذلك كل من يرغب في تصليح مصاغه وصنع المصوغات واختبار المكاييل والموازين وكانت تصنع جميع الأختام التي تحتاج اليها مصالح الحكومة الا أن هذه الدار أبطلت فيما بعد ضرب النقود الفضية واقتصرت على ضرب النقود الذهبية وعملة من النيكل والبرونز وفي سنة ١٩١٢ م أبطل ضرب النقود في هذه

الدار القاهرية واصبح ضرب النقود الى دور السك الاجنبية في برمنجهام بانجلترا وباريس في فرنسا وبمباي في الهند .

ولعله يبدو غريبا حقا ان واحدا من اسرة محمد علي لم يلتفت الى الضربخانة المصرية ويعمل على اصلاحها حتى بعد ان فصلت مصر عن تركيا سنة ١٩١٦ م - (١٣٣٥ هـ) وتحررت نقودها من الارتباط بالنقود العثمانية ، بحيث عجزت الضربخانة المصرية عن سد حاجة السوق من النقود المحلية مما كان سببا في هجوم النقود الاوروبية على البلاد المصرية في القاهرة وخارجها ولسد هذا العجز لجأت الحكومة الى دور السك الاوروبية والاسيوية والامريكية لضرب نقودها فيها وقد حدث أن ضربت الغواصات الالمانية السفينة التي تحمل نقودنا المضروبة في دور السك البريطانية وهي في طريقها الى مصر .

ومنذ قيام الثورة المصرية في يوليو سنة ١٩٥٢ حتى اليوم امتدت يد الاصلاح الى هذا المرفق الهام ، فبعد ان كانت اعمال الضربخانة ملحقة بمصلحة الدمغ والموازين عهدت الى الهيئة دار السك الحالية بالعباسية في ابهى صورة وانشئت سنة ١٩٥٤ ولم يقف نشاط هذه الدار عند زيادة الانتاج واهداء دول اخرى غير الجمهورية العربية المتحدة بما تطلبه من المسكوكات بل امتد نشاطها الى تجويد الانتاج وتنويعه وتطويره وتطويعه الى مطالب العصر المتجددة وخفض تكاليفه ورفع مستواه الفني والحق ان قيام هذه الدار الحديثة في القاهرة تعتبر بداية لعصر نهضة فنية في عهد الجمهورية الجديدة . ويكفي للتعرف على مدى هذه النهضة ان نرى اقبال الدول جميعها على اقتناء ما تصدره هذه الدار من نقود تذكارية تضرب في مناسباتنا القومية المختلفة الحميدة ، غير انه يجب ان نشير هنا الى ان دار السك منذ سنة ١٩٥٤ اي منذ انفصالها عن مصلحة الدمغ والموازين اصبحت اختصاصاتها قاصرة على ضرب النقود وصنع الاختام والموازين والمكاييل فقد خلت من اختصاص مصلحة الدمغ والموازين الى جانب دمغ المصوغات وهو اختصاص يعتبر امتدادا للمهمة التاريخية التي نهضت بها دار السك منذ فجر الاسلام .

الصنج والاوزان

الدكتور عبد الرحمن فهمي

كان قرة بن شريك أحد ولاة مصر في العصر الاموي (٩٠ – ٩٦ هـ = ٧٠٩ – ٧١٤ م) يشدد في أخذ الجزية ، على وزن بيت المال ، على حد قول المؤرخين ومن ثم فقد اهتم بضبط الصنج اللازمة للتأكد من صحة الوزن الشرعي للدنانير عند التعامل بها وهو ٤٫٢٥ جرام لكل دينار .

ولقد كان اقدم ما وصلنا من الصنج الزجاجية الخاصة بوزن النقود يرجع الى هذا الوالي ، ويرتبط استعمال الصنج الزجاجية بحركة اصلاح النقد وتعريب العملة في عصر الخليفة الاموي عبد الملك بن مروان ، وقد اتخذ هذا النوع من الصنج حتى لاتكون عرضة للزيادة أو النقصان ، كما اسند عملية صنعها بصفة خاصة الى صناع مصريين مهرة في صهر الزجاج .

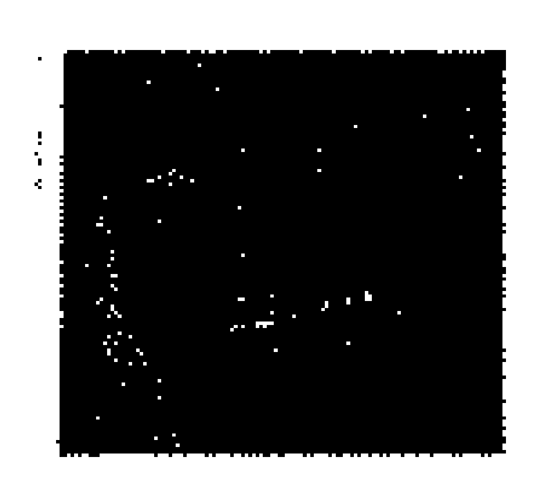
هذا وقد كانت صنج الموازين العربية دقيقة في أول الامر من المعادن فقد استعملت الصنج البرونزية لوزن المسكوكات وغيرها كما اتخذت أيضا صنج من الحديد أو الرصاص ، وظل الامر كذلك الى أن اتخذت الصنج الزجاجية في عصر عبد الملك بن مروان عند تعريب العملة كما سلف .

وكانت الصنج الزجاجية الخاصة بالمسكوكات هيئة اقراص مستديرة محددة الوزن وتحمل كتابات بارزة تشير الى الخليفة أو الحاكم الذي أمر بصنعها واسم للنقد الذي يعير عليها لضبط وزنه ويحمل بعضها آيات قرآنية تشير الى الوفاء وعبارات دعائية للخليفة المعاصر . (شكل ١٣٣ – ١٣٤) .

وقد كان انتاج الصنج الزجاجية عادة يستلزم حتما طبع كتابتها بعد حفرها محفورة ومقلوبة على قالب من حديد يضرب به على الصنجة قبل أن تبرد حتى تظهر الكتابات على الصنجة بارزة مستقيمة مع وضعها الصحيح ، ولابد أن يقوم بصب الصنج الزجاجي صانع متمكن من صنعها في دار العيار الخاصة بالاوزان والصنج بحيث يتساوى وزن القرص الزجاجي مع الوزن الشرعي للنقد الذي يعير عليها ، وعلى كل حال فالوفاء بوزن الصنجة كان مرعيا تماما ولكن بالقدر الذي كانت تسمح به طرائق الصناعة ودقة الصانع وبحيث لا يخل هذا الامر بالغاية التي تهدف اليها الصنجة فلا يكون وزنها مرتفعا أو منخفضا عن النقد الذي يعتد بها . والناظر في العبارات التي وردت على صنج المسكوكات

في مصر قبل العصر الفاطمي يجد أنها تتضمن أسماء ولاة أو عمال خراج أو أصحاب شرطة معروفين للسلطة إذ يخصص وجه الصنجة غالبا لاسم الخليفة ، أمير المؤمنين ، ويعقبه اسم الوالي مسبوقا بلفظ (على يدي ... » مولى « أي خاتم الخليفة كما تحمل بعض الصنج على ظهرها أسماء صناع تخصصوا في صناعتها من الزجاج من أمثال « كيل » و « كامل » و « سويرس » ، كما الإشارة الى ارتباط هذه الصنج الزجاجية بالمسكوكات فيبدو في ورود عبارة « مثقال دينار » أو « مثقال درهم » أو « مثقال فلس » وقد كان ورود أسماء هذه المسكوكات على الأقراص الزجاجية سببا لاعتقاد بعض الباحثين أمثال لين بول Lane Poole أنها « عملة زجاجية » nummi vitrei ولكن الرأي الثابت اليوم أن هذه الصنج لا تعد أن تكون أقراصا لوزن المسكوكات والحلي وضبط مقاديرها .

وقد عرفت مصر قبلها في صناعة الزجاج فضلا عن صناعة هذه الصنج الزجاجية التي كانت تستخدم أيضا لضبط وزن المثاقيل أو اللحوم أو الفاكهة وغيرها وكانت تتخذ في الغالب هيئة أقراص زجاجية يصل بعضها الى الرطل ومضاعفاته وأجزائه ، كذلك ، ويضم المتحف الاسلامي بالقاهرة مجموعة ضخمة من هذه الصنج الزجاجية يشير بعضها الى رطلين أو رطل أو أوقية أو أوقيتين وقد حسب الرطل المصري منذ فجر الاسلام على أساس أن وزنه يساوي ١٢ أوقية . ولم تكن كل هذه الصنج ذات أشكال مستديرة في هيئة أقراص بل بعضها صنع من الزجاج في هيئة مخروط ناقص أو حلقات زجاجية سميكة مثقوبة من الوسط تيسر تعليقها من هذا الثقب بشريط من الجلد بعد افراغ من



شكل ١٢٣ — ختم عكوكل من الزجاج (متحف الفن الإسلامي بالقاهرة)

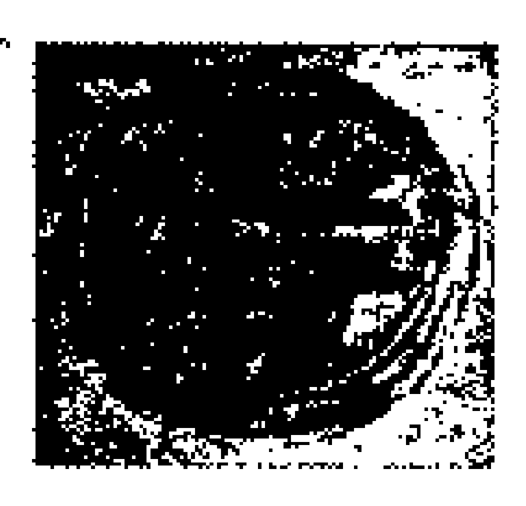
استعمالها . وكان من السهل على محتسب القاهرة التحقق من صحة هذه الصنج الزجاجية الرسمية وابطال التعامل بالمعيب منها في حالة كسره أو خدشه أو خلطه .

وقد استمر نظام هذه الصنج متبعا في القاهرة الفاطمية دون تغيير باعتباره أمثل الوسائل لضبط عمليات المبادلة عند البيع أو الشراء ، ويشير المقريزي إلى تلك المجموعات المتعددة من الصنج الزجاجية التي عثر عليها في قرية سمنتاي بمدينة قنا (المخطط ج ١ ص ١٨١) وكلها تحمل أسماء الخلفاء الفاطميين . ولكن رغم انتشار الصنج الزجاجية في أسواق القاهرة إلا أنه ظهرت أنواع أخرى مقطوعة من الصنج المصنوعة من الرصاص . وقد أشار المقدسي أن الفاطميين قد اتخذوا في شمال أفريقية صنجا من رصاص وجاءوا بهذه الصنج معهم إلى القاهرة وانتشرت صناعتها في عهدهم ، وقد وصل إلينا بعضها من بين مقتنيات المتحف الإسلامي بالقاهرة وهي مخصصة بوزن العقاقير أو المنتجات الاستهلاكية الأخرى غير المسكوكات . ولم يقف استخدام هذا النوع من الصنج عند الفاطميين إذ لم تلبث مصر في عصر الأيوبيين والمماليك أن عادت إلى صنع الصنج من الزجاج وكذلك من البرونز وأمدنا العصر الأيوبي بمجموعات كبيرة من الصنج الزجاجية الخاصة بوزن العملة والصنج البرونزية الخاصة بوزن المعادن الأخرى ، أما العصر المملوكي فقد أمدنا إلى جانب صنج المسكوكات بصنج زجاجية ثقيلة لوزن البضائع وهي على هيئة مخروط ناقص ويحمل بعضها أسماء السلطان المملوكي قايتباي في مجموعات المتحف الإسلامي بالقاهرة واستمر صنع الصنج الزجاجية الثقيلة في العصر العثماني كذلك .

ولما كان نوع الصنج ونوع الأجزاء التي تعبر عنها هي في ذاتها خير شاهد على تقدم حضاري لا مثيل له في ضبط التعامل وتنظيم الحياة الاقتصادية والسهر على راحة الشعب بحيث يمكن القول بأنه بفضلها يتفادى كلا من البائع والمشترى والوقوع في أي غبن ملزما كل فرد بالتزام الوزن بالقسطاس المستقيم عن طريق هذه الصنج المضبوطة ، لاسيما وأن المحتسب كان عليه أن يراقب عمليات المبادلة دون ضرر ولا ضرار ، في مختلف أسواق القاهرة .

كما تقوم الصنج الزجاجية خير شاهد على تقدم فن صناعة الزجاج في القاهرة إذ يمكن اعتبارها منذ البداية أنها لا تشكل قيمة فنية تثبت أنها تقدم هذه الصناعة وازدهارها منذ فجر الإسلام في مصر ، إلا أن القوارير التي عثر عليها وتنسب إلى تلك الفترة أصبحت لها قيمة فنية كبيرة إما لبساطتها الزخرفية أو لخلوها من أي عنصر زخرفي فضلا عن أن صناعتها

ليست دقيقة تماما إما لشكلها واعتدال نسبها أحيانا فيرجع الى طبيعة بين الاساليب القديمة الموروثة في مصر .



شكل ٤٢١ – صنجة لعملة باسم عمر (متحف الفن الإسلامي بالقاهرة)

ولا يمكن أن نختم الحديث عن الصنج والأوزان دون الاشارة الى « دار العيار » بالقاهرة وهي تلك الدار التي تعير فيها الموازين والصنج ، ويشير المقريزي الى أنه « كان ينفق على هذه الدار من الديوان السلطاني فيما يحتاج اليه من الاصناف ، كالنحاس والحديد والخشب والزجاج ، وغير ذلك من الالات وأجر الصناع والمشارفين وغيرهم » .

وكان النظر على هذه الدار موكولا للمحتسب ينفق عليه ويطلق صحبته بمصر والقاهرة على الغير ولا يحال بينه وبين مصلحتنا اذا رآها ويؤيده الولاة اذا احتاج الى ذلك ويحدد مكاتبته نظير مراقبته لهذه الدار بثلاثين دينارا في كل شهر وله أن يحضر بنفسه أو يندب نائبا له « المعمول فيها » دار العيار بحضوره فان صح ذلك أمضاه والا أمر باعادة عمله حتى يصح » . وكانت بهذه الدار « أمثلة » أي « صنج عيار » يصحح بها العيار ويضبط ولا تباع الصنج والموازين والاكيال الا بدار العيار فيحضر جميع الباعة بالقاهرة الى هذه الدار باستدعاء المحتسب لهم ومعهم موازينهم وصنجهم ومكاييلهم ، فتعير في كل قليل مهما يق ، فان وجد فيها الناقص استهلك وأخذ من صاحبه لهذه الدار وألزم بشراء نظيره مما هو محرر بهذه الدار والقيام بثمنه ثم سومح وصار يلزم من يظهر في ميزانه أو صنجه خلل باصلاح ما فيها من فساد فقط ، والقيام بأجرته فقط » (الخطط جـ ١ ص ٤٦٤) .

ويذكر المقريزي الى أن دار العيار ظلت باقية بالقاهرة طيلة العصر الفاطمي

حتى استولى صلاح الدين على السلطنة فنفى رجومها وجعل خراجها وضرائبها وقفا على سور القاهرة مع ما كان جاريا في أوقاف السور من الحوز والنواحي كما يقول المقريزي بعد ذلك بقاء هذه الدار حتى عهده في القرن ١٥ م .

وقد أمدتنا كتب الحسبة للشيزري وابن الأخوة وابن بسام بكثير من المعلومات عن دار العيار والصنج والأوزان والموازين في العصرين الأيوبي والمملوكي وقد حددت هذه المراجع الشروط التي يجب أن تتوفر في الموازين والصنج كي تكون مختومة صحيحة شرعية ، ويفرض على المحتسب وهو بمثابة مفتش الدمغ والموازين التأكد من ذلك مع فرض العقوبات الرادعة على المخالفين ، ومن شروط صحة الموازين ما ذكره الشيزري من أن « أصح الموازين وأضبطها ما استوى جنباه واعتدلت كفتاه وكان ثقب علاقته في جنبي وسط القصبة في ثلث سمكها ليكون ميل العلاقة الثلث ومن فوقه الثلثان ، وهذا يعرف رجحانه بخفض اللسان من قب العلاقة ، وينبغي للبائع ، إذا شرع في الوزن أن يسكن الميزان ويضع فيها البضاعة برفق ولا يرفع يده على حتى الوضع فيها » ولا يهز عاتقه الكفة بإبهامه فإن ذلك كله بخس ، كما ينبغي للبائع أن يتخذ الأرطال والأواقي من الحديد بعد أن تعير على الصنج الموجودة بدار العيار ولا يتخذها من الحجارة لأنها تتحت إذا قرع بعضها ببعض فتنقص ، أما إذا دعت الحاجة لاتخاذها من حجارة لفقر البائع وعدم امكانه شراء الصنج الحديدية من دار العيار القاهرية فعلى المحتسب أن يأمره بتجليدها بالجلد ثم يختمها المحتسب بعد



شكل ١٢٠ ـ ختم مكيال من الزجاج يسع رطلا من دهن (زيت)
(متحف الفن الإسلامي)

التأكد من صحة عيارها ولابد للمحتسب أن يقوم بالتفتيش على هذه الصنج الحجرية ذات الأغلفة الجلدية من حين لآخر حتى لا يتخذ البائع غيرها من الخشب المجلد فيغبن المشتري ؛ ولم يكن يسمح في أسواق القاهرة أن يتخذ

البائع اكثر من مجموعة واحدة من الصنج للارطال والاواقي حتى لايتهم البائع في ذمته .

والى جانب هذه الصنج المعدنية والحجرية ذات الاثقال الحقيقية استمرت دار العيار في القاهرة في صب الصنج الزجاجية لوزن المسكوكات والمثاقيل والادوية الطبية ، وقد وصلتنا من العصر العثماني صنج زجاجية كبيرة وثقيلة باسماء سلاطين آل عثمان ، والواقع ان مثل هذه الصنج كانت تصنع في دار العيار بالقاهرة وقد التحق اصنافها بالضربخانة بالقلعة ولكن مع ذلك كانت ترد من استنبول القوالب الحديدية التي تختم بها هذه الصنج في الضربخانة ، ويمتلك متحف الفن الاسلامي بالقاهرة بعض هذه الصنج العثمانية الزجاجية في هيئة مخروط ناقص ، ولم تتوقف الضربخانة كذلك من صنع الصنج الحديدية والنحاسية المثمنة التي تحمل طرة أو طغراء باسم السلطان العثماني ، ولم يسمح العثمانيون بالتعامل بصنج الاوزان المملوكية بعد سنة ٩٢٨ هـ / ١٥٢٢م ذلك انه « في شهر جمادى الاولى من هذه السنة (٩٢٨ هـ) نودي في القاهرة بابطال الصنج والارطال القديمة التي طال زمن استعمالها واستبدالها بصنج نحاس وارطال تسمى العثمانية وهي عبارة عن ٩ دراهم فتنقص كل مائة درهم ٤ دراهم في سائر الاوزان المتعلقة في البضائع حتى في الاسماك واللحوم والخضر وامروا بمثل ذلك في القباني وتوعدوا كل من خالف في استعمال تلك الصنج بالشنق من غير معاودة » . وقد استمرت هذه العقوبات مفروضة على من يغش الصنج والاوزان حتى عصر محمد علي حين استبدلت العقوبة بالجلد بمعرفة المحتسب ، ففي ٢٠ جمادى الاخرة سنة ١٢٥١ هـ صدر امر المحتسب « بمجازاة من يتجرأ على بيع اصناف ينقص الموازين بالضرب عشرة كرابيج في المرة الاولى وخمسة وعشرين كرباجا في الثانية وخمسين في الثالثة » .

ولعلنا نتساءل الآن ما دور القاهرة وأثرها في الصنج والاوزان ؟

والحق ان أول الصنج الزجاجية في العالم الاسلامي كله جاءت من مصر ، وهذه الحقيقة لا يؤكدها فقط عراقة واصالة صناعة الزجاج في مصر بل ايضا ان الصنج الزجاجية الخاصة بالوزن لم يعثر على نماذج منها خارج مصر . وما ان قامت القاهرة حتى توسع الفاطميون في صناعة هذه الاوزان الزجاجية الى جانب صنجهم الرصاصية حتى اشتهرت الارطال القاهرية في الاسواق العالمية وبها تعرت البضائع العربية والاوروبية وامتد ذلك ايضا الى مضاعفات هذه الارطال حتى القناطير والى اجزاء هذه الارطال حتى الاواقي . هذا فضلا عن صنج النقود الزجاجية التي تصدرها دار العيار القاهرية باعداد وافرة مما كان له اكبر الاثر في بث الثقة في نفوس الناس في القاهرة وخارجها ومن هنا اكتسبت الدنانير والدراهم القاهرية المضبوطة الاوزان سمعتها العالمية .

الحلي

حسني عبد الرحيم عليوه

خلفت الأميرة عبدة بنت المعز لدين الله الفاطمي عدة خزائن من الجوهر والحلي والتحف بالقاهرة ختمت صناديقها بحوالي أربعة عشر كيلو جراما من الشمع ، كما استنفدت القائمة التي تضمنت حصر محتوياتها ما يقرب من ثلاثين رزمة من الورق . وقد أطنب المؤرخون القدامى في وصف محتويات هذه التركة التي كانت تضم نحو أربعمائة سيف محلى بالذهب ونحو أردب من الزمرد وغيره من الجواهر الثمينة والأحجار الكريمة وغير ذلك من قطع الحلي الذهبية والأقمشة والأباريق والطسوت .

وقد اشتهرت القصور الفاطمية الصغيرة والكبيرة في القاهرة بما كانت تضمه من خزائن الجوهر والطيب والطرائف النفيسة . واهتم الخلفاء الفاطميون كثيرا بجمع التحف والأسلاب تقديرا لقيمتها الفنية الجمالية من جهة وحرصا على قيمتها المادية من جهة أخرى ، كما حرصوا على الاحتفاظ بهذه التحف والحلي للانتفاع ببيعها في أوقات الشدة ، وقد حدث ذلك في عهد الخليفة المستنصر بالله الفاطمي (١٠٣٥ ـ ١٠٩٥ م) عندما اضطر إلى التخلي عن بعض مما تضمه خزائنه من تحف وجواهر وحلي للبيع في سنة ١٠٥٠ م لمواجهة الشدة العظمى التي حلت بمصر في عهده .

وقد أطنب المقريزي في وصف محتويات خزائن الخليفة المستنصر بالله الفاطمي ويعطينا هذا الوصف فكرة عن ما كانت تزخر به قصور القاهرة في العصر الفاطمي من خزائن الحلي والجوهر ، ومن أمثلة ما ذكره المقريزي المصاغ المرصع بالجواهر والتماثيل الصغيرة المصنوعة من الذهب والفضة المرصعة بالجواهر الثمينة ، وكانت هذه التماثيل تستخدم للزينة أو آنية للعطر أو أجزاء من التنورات المحلية التي كانت تزود بها قصور الخلفاء وقصورهم بالقاهرة ، ومن بين الآنية التي ذكرها المقريزي في قصر المستنصر إناء على هيئة طاووس من الذهب رصعت عيناه بياقوت أحمر والذيل ريشه بريق الزجاج المموه بالمينا متعددة الألوان بحسب ألوان ريش الطاووس المتنوعة ، كما ضمت خزائن المستنصر أيضا الكثير من الصناديق التي حليت بالصفائح الذهبية والآلات المختلفة الأنواع والأشكال كالسكاكين ذات المقابض الذهبية والفضية وقرابها المحلاة بالذهب والفضة وقطع الشطرنج المصنوعة من الذهب والفضة . ومن بين ما ضمته خزائنه حصيرة منسوجة بالذهب تزن ثمانية عشر رطلا

ويقال ان بوران بنت الوزير الحسن بن سهل جلست عليها يوم زفافها الى الخليفة المأمون ، كما ضمت خزائن المستنصر صناديق الزمرد والاحجار الكريمة التى قدرت بآلاف الدنانير ، وقطع الاثاث المطعمة بالجواهر ومن بينها مخدة مستعمة توشيها من العقيق [دكتور عبد الرحمن زكى - الحلى فى التاريخ والفن] .

ولم يكن الفاطميون اول من اهتم بالحلى والجواهر واقتنائها والاهتمام بصناعتها ذلك ان بعض المؤرخين يشير الى اهتمام الطولونيين ايضا قبلهم بالحلى وصناعتها والى ما كانت تضمه ثرواتهم منها ، ويعتبر جهاز قطر الندى ابنة خمارويه خير دليل على ذلك. فقد ذكر ابو المحاسن فى كتابه «النجوم الزاهرة» وصفا لما كان يضمه هذا الجهاز من تكك ذهبية مرصعة بالجواهر والاحجار النفيسة ، وصناديق مكدسة بقطع الحلى والجوهر ، وشمعدانات واوان من الذهب والفضة ، وقطع من النسيج الفاخر والمنسوجات النفيسة الى غير ذلك من الابواب والاوانى وادوات الزينة المختلفة التى صنع معظمها من الذهب والفضة - وعلى الرغم من كثرة ما وصلنا فى كتب المؤرخين والرحالة القدامى من وصف مفصل لما كانت تزخر به قصور الملوك والخلفاء والسلاطين وغيرهم بالقاهرة من خزائن الجوهر والحلى فان ما بقى من هذه الكنوز حتى الان قليل جدا . ويرجع السبب فى قلة ما وصلنا من قطع الحلى والجوهر التى صنعت بالقاهرة فى عصورها التاريخية المختلفة الى ما كان يتعرض له الكثير منها من عمليات السطو والنهب او اعادة صهرها وتشكيلها من جديد ، هذا بالاضافة لما تمتاز به قطع الحلى من امكان بيعها والتصرف فيها فى اوقات الازمات الخانقة ومن هنا كثر تداولها مما ادى الى كثرة سرقاتها او تغيير معالمها .

ومع قلة ما وصلنا من نتاج القاهرة من قطع الحلى والجوهر فان الامثلة التى وصلتنا بجانب اوصاف المؤرخين التى تناولها فى كتبهم تدلنا على دور القاهرة فى هذه الصناعة وموقعها المتميز .

ويعتبر الذهب اهم المعادن الثمينة التى استعملت فى صناعة قطع الحلى وكان لخصائصه اثر فى كثرة استعماله ، من ذلك ليونته وقابليته للطرق بحيث تحصل منه على رقائق دقيقة وايضا مقاومته وقابليته للسحب الى اسلاك رفيعة وطويلة على استعماله فى الزخرفة وخاصة فى مجال التكفيت الذى يتم بوضع اسلاك الذهب او الفضة فى الحزوز التى تحفر على سطح التحف النحاسية او البرونزية ويدق فوق الاسلاك الذهبية بطريقة خاصة حتى يثبت الذهب فى مكانه . وقد وجد الذهب فى مصر منذ عصورها القديمة فى بعض مناطق الصحراء الشرقية ، ويشير عدد من المؤرخين الى ذلك - مثل الاصطخرى

والبهلوي ، وقد استعملت مناجم الذهب في مصر منذ الفتح الاسلامي استعمالا كان يتفاوت بين الكثرة والقلة حسب اهتمام الحكام في العصور المتتالية .

ومن المعروف أن للذهب نقاوة معينة يعبر عنها بعدد من القراريط ، فالذهب النقي تماما تبلغ درجة نقاوته أربعة وعشرين قيراطا ، أما في حالة تصنيع الذهب وانتاج قطع الحلي المصنعة منه فان نقاوته تقل وتبلغ اثنين وعشرين قيراطا فقط وهذا يعني أن نسبة الذهب بها تقل قيراطين تمثلها المادة الاخرى التي تضاف للذهب عند تصنيعه مثل الفضة او النحاس أو النيكل ، ومما يذكر أن اضافة النحاس اليه تكسبه لمعانا اكثر (دكتور أنور عبد الواحد — قصة المعادن الثمينة) .

وقد استعملت الفضة أيضا في صناعة قطع الحلي والجواهر في القاهرة على مر العصور ، وتتمتع الفضة بعدة خصائص صناعية وجمالية وضعتها في المرتبة الثانية في صناعة الحلي من الذهب ، وأهم هذه الخصائص لونها الأبيض البراق وعدم تأثرها بالهواء أو الماء ، وقابليتها للتطريق والسحب والصقل حتى انه من الممكن عمل رقائق فضية يصل سمكها الى جزء من الالف من السنتيمتر ، وتبلغ قابليتها للسحب درجة يمكن معها ان يعطينا جرام واحد من الفضة سلكا قد يصل طوله الى اكثر من كيلو متر واحد ، وعند التصنيع للفضة تضاف اليها كمية من النحاس لأن لا تصلح الفضة النقية لانتاج قطع العملة أو أدوات الزينة أو قطع الحلي المختلفة ، وفي أحيان أخرى تضاف للفضة مواد أخرى كالزنك والرصاص وعلى الرغم من تفوق الذهب على الفضة من حيث استعماله بكثرة في صناعة وانتاج قطع الحلي فان هذا لم يمنع من صناعة قطع حلي فضية زاد الاقبال عليها لقلة ثمنها عن ثمن الحلي الذهبية من جهة ولما تتمتع به الفضة من لون أبيض براق من جهة أخرى وقد شاع صنع الحلي المختلفة من الفضة لتكون في متناول يد أكبر عدد ممكن من الناس لان صنعها من الذهب يكلف الكثير مما لا يقدر عليه الا الطبقة الغنية فقط .

وقد لعبت الفضة دورا رئيسيا هاما في مجال آخر من مجالات الصناعات المعدنية التي شاعت وانتشرت بالقاهرة ونقصد بذلك صناعة التكفيت اذ ساعدت قابلية الفضة للطرق والسحب على استخدام رقائقها واسلاكها في زخرفة المشغولات المعدنية بتكفيتها بها ، وقد بلغت القاهرة في هذا الفن شأوا بعيدا في العصر المملوكي ، ولا يزال هذا الفن قائما بالقاهرة حتى الآن على أيدي صناع خان الخليلي الذين يسيرون فيه على التقاليد القديمة الموروثة في معظم ما يصنعونه من تحف تلقى اقبال السائحين من الاجانب والقاهريين انفسهم على

السوداء ، وبالإضافة لعملية استعمال الفضة في صناعة التكفيت ، فقد استخدمت الفضة في ضرب أنواع كثيرة من قطع العملة في مختلف عصور القاهرة التاريخية (شكل ٩٦ ، ٩٤ ، ١٢٣ ، ١٢٨) .

وإلى جانب استعمال الفضة والذهب في صناعة الحلي — استعمل أيضا النحاس في صنع بعض قطع الحلي مما كانت تتزين به المرأة في الطبقات الفقيرة وصنعت من النحاس الأصفر الخلاخيل والأساور . كما كانت تصنع منه قطع الحلي الصغيرة التي اقتصر استعمالها على الأطفال كوسيلة من وسائل الزينة أو كلعب من الطلاسم المتنوعة الأشكال والألوان .

وبالإضافة إلى المعادن الثلاثة : الذهب والفضة والنحاس استعملت القاهرة الأحجار الكريمة والجواهر النفيسة في صنع منتجاتها المختلفة من قطع الحلي والجواهر وبلغ من كثرة استعمال هذه الأحجار الكريمة أن أصبحت قاسما مشتركا مع المعادن التي تصنع منها قطع الحلي المختلفة ، وقد تعددت أنواع الأحجار الكريمة التي عرفها صناع القاهرة وصاغتها ، ويتنوع استخدامهم لكل منها تبعا لتنوع أشكال قطع الحلي التي تزود بها ، وقد عرفت مصر من الأحجار الكريمة الياقوت والزبرجد والزمرد ، ويعتبر الزمرد المصري من أهم الأحجار الثمينة التي وجدت بمصر واستخدمت في تحلية وترصيع قطع الحلي المختلفة ، والزمرد المصري أخضر اللون وكان يعثر عليه في بعض تلال الجبل الأحمر وكان يتميز بصفته الوضاءة التي يمتزج فيها اللون الأخضر بصفرة ذهبية . وقد أشار كثير من المؤرخين والجغرافيين العرب إلى الزمرد المصري ومن أهمهم الكندي فيلسوف العرب ، والبيروني في كتابه « الجماهر في معرفة الجواهر » والمسعودي في كتابه « مروج الذهب » وأشار لاستخراج الزمرد بمصر في مختلف العصور ، ومما يحكى عن الأمير المصري علي بك الجرجاوي أنه كان مغرما بالصعود إلى مناجم الزمرد في جبال الصعيد كل عام ، وكان يستعد لذلك استعدادا كبيرا بإعداد قوافل السفر المكونة من عدد كبير من الجمال التي تحمل المأكل والمشرب وسائر مستلزمات السفر ، ويأخذ معه المسقيين والطباخين والخدم والأتباع وقد تسلح كل منهم بالبنادق ثم تتوغل القافلة في الجبال الوعرة المخيفة ويمشي الجميع ليلا ونهارا حتى إذا فرغ الطعام والشراب على القادم عادت القافلة محملة ببعض الزمرد كما كان يستقدم الصناع والخبراء من البلاد الأوروبية ليقوموا بصقل الزمرد وإعداده في مختلف الصور على هيئة هدايا يمنحها في المناسبات المختلفة أو يبيعها لتجار الفرنج مما يدر عليه أرباحا طائلة ، وقد أشار القلقشندي أيضا إلى أن الزمرد المصري لا نظير له في سائر أقطار الأرض وأنه يوجد في هيئة عروق خضراء في تطابيق حجر أبيض بمغارة في جبل يصل إلى بعد مسير ثمانية أيام من مدينة قوص بصعيد

مصر — ويضيف المقريزي الى ذلك أن الزمرد ظل يستخرج من جبال البحر الأحمر حتى زمن الملك الناصر محمد بن قلاوون الذي توفي سنة ٧٤١ هـ (١٣٤١ م) حيث هجرت مناجمه لقلة ماكان يتحصل منه . وقد زادت ثروة الخلفاء الفاطميين من الجواهر والاحجار الكريمة بسبب كثرة ماكانوا يتلقونه من اتباعهم من بني صليح في اليمن وغيرهم من الدر والياقوت والجواهر الكريمة .

وضمت التركة الضخمة التي خلفتها الاميرة عبدة بنت الخليفة المعز لدين الله حسب ما ذكره المؤرخون ، نحو أربعمائة سيف محلى بالذهب والجوهر ونحو أردب من الزمرد والعقيق وغير ذلك من الجواهر .

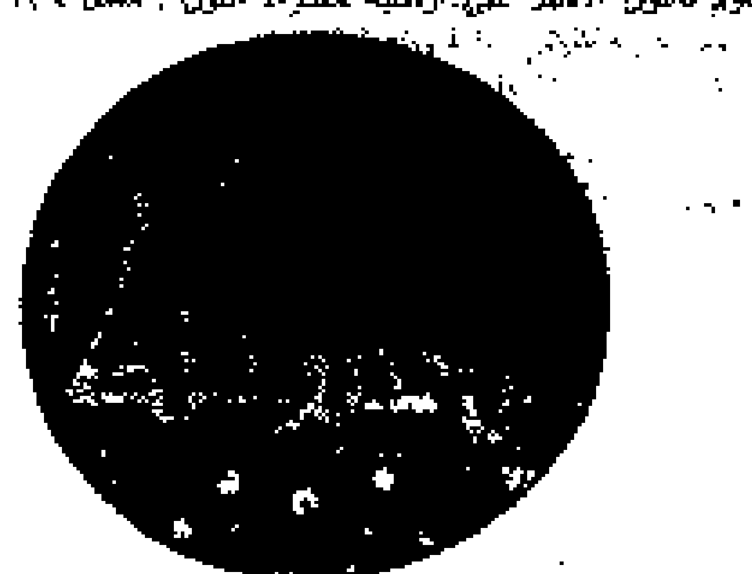
ومن أشهر القطع التي اشار اليها المؤرخون مما صنع من هذه الاحجار النفيسة « الحافر الفاطمي » وهو عبارة عن قطعة ياقوت حمراء اللون تتخذ شكل هلال وتزن احد عشر مثقالا ولا نظير لها في الدنيا وكانت مثبتة على قطعة من الحرير تلف حول عمامة الخليفة عند ركوبه في المواكب المختلفة ويذكر القلقشندي ان صلاح الدين عثر على هذا الحافر عندما استولى على قصر الخليفة الفاطمي بالقاهرة .

وقد عرفت القاهرة منذ انشائها صناعة الحلي ولاتزال قائمة الى اليوم سوق الصاغة بحي الجمالية بالقاهرة ، وهو يشهد على بقاء هذه الصناعة وتطورها بالقاهرة ويضم عددا كبيرا من الصاغة الذين يقومون في حوانيتهم المتجاورة باعمال بيع وشراء المنتجات الذهبية والفضية المختلفة والمحلاة بفصوص الجواهر والاحجار الكريمة ، ويتعامل هؤلاء الصاغة مع مصانع او « ورش » تقوم بتصنيع الذهب او الفضة وتشكيله وتحليته بالزخارف المختلفة والفصوص المتعددة الالوان والاشكال والاحجام .

وقد انجبت القاهرة في مختلف مراحلها التاريخية الكثير من قطع الحلي ، وتحتفظ متاحف القاهرة بالفعل ببعض قطع الحلي من أساور وخواتم واقراط ذهبية وفضية ، ويحتفظ متحف الفن الاسلامي بالقاهرة ببعضها والبعض الآخر موزع بين عدد من المتاحف العالمية الاخرى ، ومنها متحف بناكي باثينا ومتحف بارجلو بمدينة فلورنسا بايطاليا الذي يحتفظ بعقد جميل وأسورة من الذهب نسبها العالم الاثري ميجون الى صناعة القاهرة في العصر الفاطمي .

ويستشف من القطع الاثرية التي وصلتنا من انتاج صناعة القاهرة انه قد شاع استخدام عدة طرق في صناعة قطع الحلي المختلفة وزخرفتها ، واهم هذه الطرق الصب والتخريم والترصيع بالمينا الذي يتم بطريقتين :

ب — الأولى تصب فيها المينا في خصوص مجوفة محفورة أشبه ما تكون بالقنوات التي
يبعد حرقها في فرن مكشوف تصقل هذه الخصوص حتى تستوي بسطح القطعة الذهبية في
الاماكن المخصصة لها حسب الزخارف . وفي هذه الحالة تبرز المينا قليلا عن
سطح القطعة . أما الطريقة الأخرى فتتلخص في رسم الرسوم المراد زخرفتها
حفرا عميقا على سطح القطعة ثم تصب المينا في الاماكن المحفورة ، وتحرق في
فرن خاص وتصقل بعد ذلك حتى الزخارف المرصعة بالمينا ذات الألوان البراقة ،
وتعتبر الطريقة الأخيرة أسهل تناولا وأكثر شيوعا من الطريقة الأولى ذات
الخصوص . ومن أروع أمثلة التحف الذهبية المرصعة بالمينا المخصصة التي
وصلتنا قرص مستدير صغير من الذهب أمدتنا به حفائر الفسطاط ويحتفظ به
متحف الفن الإسلامي بالقاهرة وينسب الى صناعة القاهرة في العصر الفاطمي
(في القرن الخامس الهجري — ١١ م) وزخارف هذا القرص موزعة في ثلاثة
أقسام أهمها القسم الأوسط الذي تتوسطه كتابة كوفية باللون الأبيض
ومزخرفة باللون الأحمر ، أما الأرضية التي تقوم عليها الكتابة فذات لون
سماوي . ونص الكتابة الكوفية على القرص : « الله خير حافظا » وهي
مأخوذة من نص الآية القرآنية الكريمة « فالله خير حافظا وهو أرحم الراحمين »
أما القسم العلوي والقسم السفلي من القرص فيزخرف كلا منهما فرع نباتي
مرسوم باللون الأحمر على أرضية خضراء اللون (شكل ٣٢٦) .



شكل ٣٢٦ — قرص من الذهب المموه بالمينا — القرن الخامس الهجري / ١١ م
(متحف الفن الإسلامي بالقاهرة)

والى جانب الترصيع بالمينا عرف صناع القاهرة وصاغتها عدة طرق لزخرفة
وتحلية القطع التي يصنعونها من الذهب والفضة بتطريقها التي تتمثل في
سبكها حسب الشكل المراد صنعها منه أو بصبها في قوالب معينة ذات أشكال

مختلفة ، أي يسحبونها إلى أسلاك رفيعة أو مختلفة السمك حسب الحاجة ، وتلي عملية الزخرفة والتحلية بعد ذلك . وقد تعددت طرق الزخرفة وأساليبها لدى صناع القاهرة وأهم هذه الطرق الحز والحفر البارز أو الغائر لتكوين الرسوم الدقيقة المراد زخرفة القطع بها ، كما عرفوا طريقة التخريم وتتم بتفريغ أجزاء من سطح المعدن وفقا لتصميم معين يعده الصانع قبل بدئه في الزخرفة وغالبا تكون الأجزاء المفرغة أو المخرمة دقيقة للغاية وذات حجم صغير كما يظهر من القطع التي وصلتنا من صناعة القاهرة استعمل صناعها وصائغوها طريقة التشبيك وتتلخص هذه الطريقة في إعداد المعدن سواء كان من الذهب أو الفضة على هيئة أسلاك ثم تؤلف منها أشكال مختلفة متشابكة يربط بينهما لحام خفي (شكل ١٢٨) (دكتور زكي محمد حسن ـ كنوز الفاطميين) .

أما ترصيع وتحلية قطع الحلي المختلفة بالأحجار الكريمة فلم يكن قائما بذاته بل كانت هذه الطريقة تستخدم في عملية القطع المحفورة أو المخرمة أو المنفذة بطريقة التشبيك إلا أن الترصيع بالأحجار الكريمة يتمثل في إضافة أو وضع الفصوص الكريمة المختارة في أماكنها المعدة لذلك على سطح القطعة ، ومن المفروض أن يكون اختيار قطع الأحجار الكريمة متناسبا في لونه وشكله وحجمه لقطعة الحلي التي ستزدان بها ولذلك كان من الضروري أن تقطع هذه الأحجار بمنتهى الدقة وبشكل وفقا للأماكن المعدة لها حتى لا تبدو قلقة في أماكنها ، أي غير متسجمة اللون مع لون قطعة الحلي نفسها سواء كانت ذهبا أو فضة .

وقد تنوعت منتجات القاهرة من قطع الحلي واختلفت أشكالها تبعا لاختلاف استعمالها ، ومن أهم ما أنتجته القاهرة الخواتم التي كان لها أكثر من وظيفة ، فهي إحدى وسائل التزين عند كل من الرجل والمرأة ، كما اتخذت الخواتم في إحدى صورها رمزا للارتباط بينهما عند الخطبة والزواج ، ولا يزال هذا التقليد متبعا حتى الآن ، وبالإضافة إلى ذلك استعمل الخاتم للتوقيع به على الوثائق والرسائل المختلفة ، وقد جاء في صحيح البخاري أن النبي عليه الصلاة والسلام عندما أراد أن يكتب إلى ملك الروم قيل له : إن الروم لا تقرأ كتابا غير مختوم فاتخذ له خاتما من فضة نقشت عليه عبارة « محمد رسول الله » ويذهب السمهودي إلى القول أن النبي اتخذ هذا الخاتم في شهر المحرم من العام السابع للهجرة وأنه عليه السلام كان يلبسه في يده اليمنى .

على أن أقدم ما عثر به بمصر الإسلامية هو خاتم عمرو بن العاص الذي اتخذ شكل ثور ، وكانت الأختام في تلك الفترة ترسم رسوم حيوانات مختلفة ولن كان هذا لم يدم طويلا (دكتور عبد الرحمن زكي ـ المرجع نفسه) .

وتطورت الخواتم وأصبحت تزين بالكتابات المختلفة المحفورة التي تضم اسم

صاحب الخاتم ، كما كانت الخواتم تزود بفصوص من احجار كريمة كالزمرد .
وكان للسلطان العثماني [illegible]
بفصوص من الزمرد ، وبكتابة تتضمن شكل الطغراء ، وكان [illegible]
يحمل الخاتم الصغير ولا يناوله الى كاتبه الا حين [illegible] ، اما [illegible]
الاكبر منه فكان في عهدة امين الحريم الذي كان يستخدمه فيما يخص حريم
القصر السلطاني من امور ، واما الخاتم السلطاني الثالث وهو اكبرها فهو خاتم
الدولة .

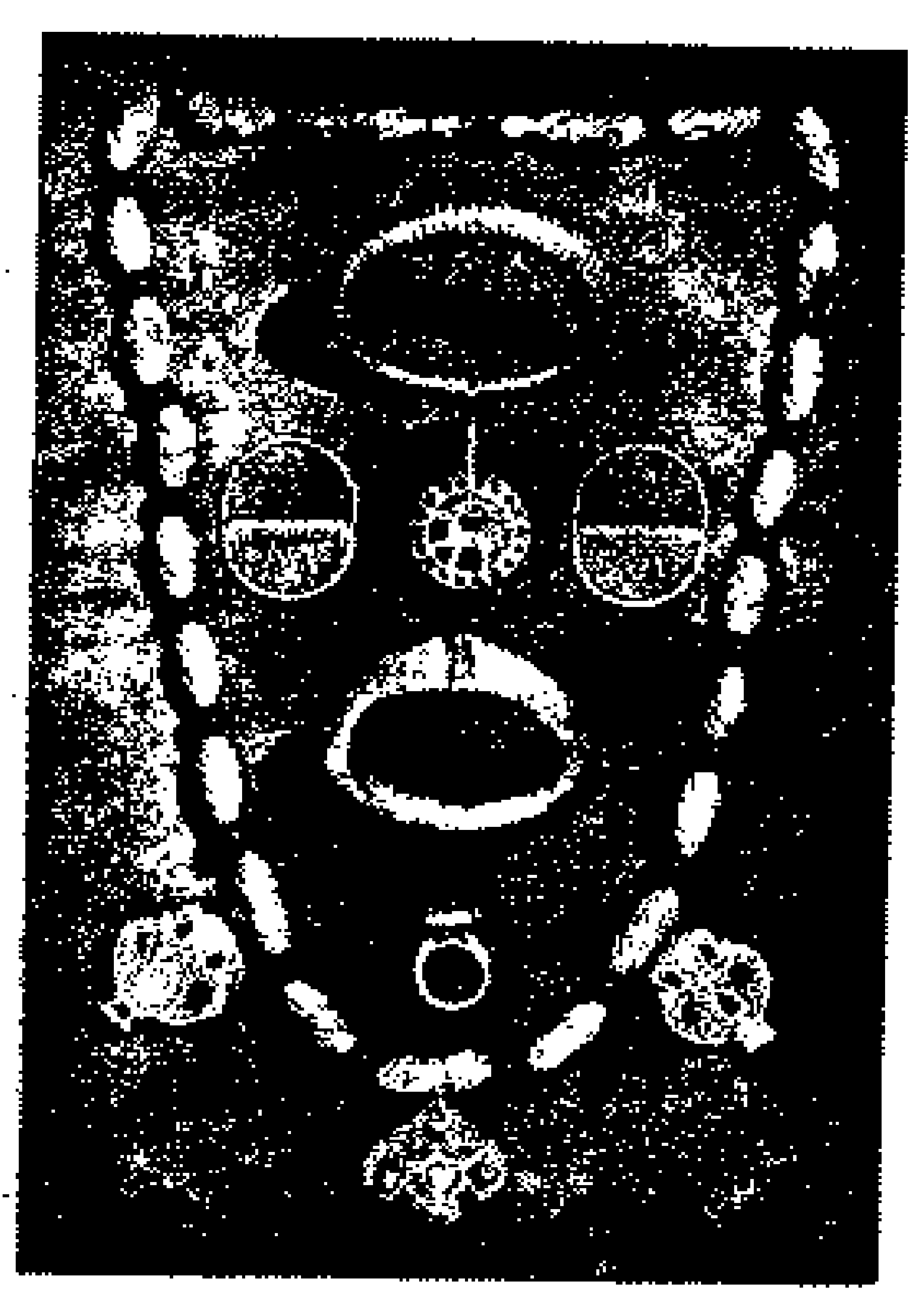
ولم يكن عظماء [illegible] يضعون اختامهم في اصابعهم بل كان لكل منهم تابع
يحمل اختامه في [illegible] يضعه في جيب قميصه ، ويقدمه لسيده عند
الحاجة [illegible] .

وقد احتفظ متاحف القسطاط بنماذج قليلة من الخواتم الذهبية المزخرفة برسوم
نباتية دقيقة وترجع الى صناعة القاهرة في العصر الفاطمي كما يحتفظ
متحف الفن الاسلامي بالقاهرة بخاتم من الذهب حلية رسوم نباتية منفذة
بطريقة الحفر البارز بالاضافة لاشتماله على فص مثبت به ويرجع هذا الخاتم
الى صناعة القاهرة في القرن الثامن الهجري (١٤م) رقم السجل ١٥٦٣٥ .

والى جانب الخواتم [illegible] متاحف الفسطاط ايضا بعدد من الاقراط الذهبية
التي تلبس في الاذان ، وقد كانت الاقراط مجالا خصبا للصائغ القاهري الذي انتج
منها اشكالا متعددة وزخرفها بمختلف وسائل الزخرفة والتحلية ، ويحتفظ
متحف الفن الاسلامي بالقاهرة بقرط ذهبي كبير يتخذ شكلا دائريا وتزخرف
وسطه رسوم نباتية وهندسية نفذت بطريقة التخريم ويرجع هذا القرط الى
صناعة القاهرة في القرن الثامن الهجري (١٤ م) (رقم السجل ١٤٦٩٩ —
شكل ١٢٧) .

وقد تطورت اشكال وزخارف الاقراط فيما بعد فاصبحت تصنع من الماس
والذهب او من الذهب المطعم بالماس ، وفي بعض الاحيان كانت تتدلى من القرط
لؤلؤة صغيرة .

وانتجت القاهرة ايضا قطعا من الحلي على هيئة دلايات اتخذت اشكالا
متعددة وكانت تزود في بعض الاحيان بكتابة عربية تضم آية قرآنية او عبارة
دعائية كما كانت تحلى بفصوص من الاحجار الكريمة كالفيروز والزمرد ، وقد
وصلتنا دلايات متعددة من صناعة القاهرة ويحتفظ متحف الفن الاسلامي
بالقاهرة ببعضها ومنها دلاية ذهبية على هيئة مثلث ترجع الى صناعة القاهرة
في العصر الفاطمي ، وتزخرف احد وجهيها رسوم نباتية تتخللها رسوم زهور .



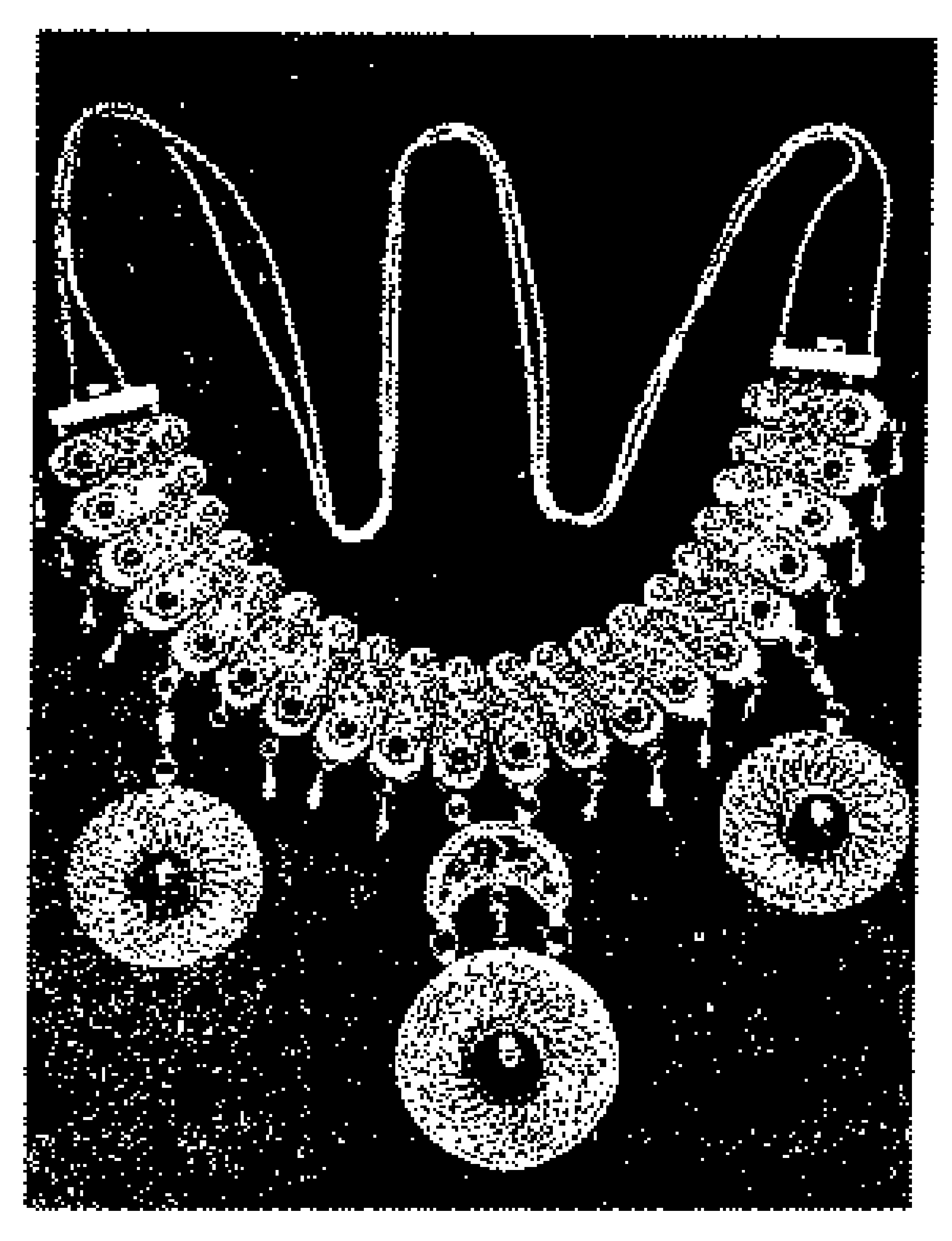
شكل ١٧٧ — مجموعة من قطع الحلي المعربة تضم قلادة وسوارين وأقراطا وخاتما
(عن زكي محمد حسن)

وقد نفذت الرسوم بطريقة الترصيع بالمينا المتعددة الالوان (سجل ١٣٣٢٤)(١).
واستعملت الزخارف الهندسية بجانب رسوم الطيور في زخرفة دلاية اخرى مصنوعة من الفضة المذهبة وترجع الى صناعة القاهرة في القرن السادس الهجري (١٢ م) ومحفوظة بالمتحف نفسه وتتخذ هذه الدلاية شكلا دائريا يضم بداخله دائرة اخرى اصغر منه وغير كاملة الاستدارة ويزخرف احد وجهيها رسوم نباتية وهندسية دقيقة في حين تزخرف الوجه الآخر منها دائرة صغيرة تضم رسوم طائر يمسك بمنقاره فرعا نباتيا وقد نفذت زخارف هذه الدلاية بترصيعها بالمينا المتعددة الالوان . واستخدمت الكتابة العربية في زخرفة بعض الدلايات التي وصلتنا من صناعة القاهرة في العصر المملوكي ايضا ؛ ومن امثلتها دلاية ذهبية محفوظة بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة وترجع الى حوالي القرن السابع الهجري (١٣ م) وتزينها كتابة نسخية نصها : « عز دائم » وقد استعملت المينا المتعددة الالوان في تنفيذ هذه الزخرفة على سطح الدلاية الذهبية (سجل ٩٤٦٠)(٢).

وتعتبر العقود والقلائد من قطع الحلي الهامة التي كانت المرأة القاهرية تحرص على التزين بها ، وقد انتجت القاهرة الكثير من العقود ذات الاشكال المتنوعة الكبيرة والصغيرة ، وكانت العقود والقلائد تصنع غالبا من الذهب كما كانت في بعض الاحيان ترصع بالاحجار الكريمة ، وتتكون العقود والقلائد في العادة من اكثر من صف ، والصف يتكون من سلسلة ذهبية تتصل بها قطع صغيرة او كبيرة من الذهب ذات اشكال مستديرة او هلالية وتنتظم هذه القطع في السلسلة بترتيب خاص فيما بينها وبين الصف او الصفوف الاخرى المماثلة له ، ويتكون من هذه الصفوف — المرتبة ترتيبا معينا — شكل العقد او القلادة ، ويحتفظ متحف الفن الاسلامي بقلادة كبيرة من الذهب تشهد بما بلغته فن صناعة الحلي بالقاهرة في العصر المملوكي من تطور (سجل ١٣٧٤٦) وتتكون هذه القلادة من عشرين مسلكا (اجزاء) متساوية الشكل صغيرة الحجم) مترابطة بجانب بعضها بترتيب خاص ادى لتكوين شكل عقد نصف دائري ، وقد زودت القلادة بثلاث دلايات ذهبية مستديرة الشكل اشبه ما تكون بالميداليات التي تعلق منها ، ويتوسط كل دلاية حجر صغير مستدير من الاحجار النفيسة كما يتصل بالدلاية الوسطى هلال صغير ذهبي كتبت عليه بالمينا المتعددة الالوان عبارة « عز دائم » وبالاضافة الى ذلك زود كل مسلك بلؤلؤة صغيرة تتصل به من نهايته الخارجية بواسطة حلقة ذهبية صغيرة ، (شكل ١٢٨) .

---

(٢) رقم السجل ٩٤٦٠ .
(١) رقم السجل ١٣٣٢٤ .



شكل ١٢٨ — قلادة من الذهب — حوالي القرن السابع الهجري / ١٣ م
(متحف الفن الإسلامي بالقاهرة)

وقد تعددت وتنوعت أشكال العقود وطرق صنعها ، من ذلك ما كانت تتزين به نساء القاهرة من عقود طويلة تتكون من قطع الجنيه الذهبية وكان يعرف هذا العقد باسم البندقي ، ومن المعروف أنه شاع في عصر المماليك الجراكسة التعامل بالسكوكات الأوروبية ومن بينها النقود البندقية (الدوكات) التي أطلق عليها أحيانا في أسواق القاهرة اسم البندقي وربما اتخذت هذه العقود من قطع من هذه العملات المسماة بالبندقي ، كما كانت تستعمل بعض قطع النقود الذهبية التركية أو المصرية في صنع بعض أنواع العقود والقلائد ، ومن أنواع العقود أيضا النوع المعروف باسم « لبسة » وهو يتكون من عدة خرزات ذهبية مجوفة أي غير مصبوبة وقد شاع استعمال هذا النوع من القلائد لدى نساء الطبقات الفقيرة لانخفاض ثمنه .

ولم تكن زينة الرقبة قاصرة على العقود والقلائد فقد عرفت نساء القاهرة الأطواق التي تزين الرقبة وكان الطوق يصنع عادة من الفضة أو النحاس الأصفر وقد صنعت من الحديد أيضا أطواق صغيرة تتحلى بها الفتيات الصغيرات ، وبجانب العقود والقلائد والأطواق استعملت السلاسل الذهبية أيضا في تزيين الرقبة أو الذراع أو اليد ولهذا تعددت أنواع السلاسل وكانت تزود أحيانا بفصوص من أحجار كريمة أو دلايات .

ومن أهم قطع الحلي التي أنتجتها القاهرة الأساور التي تتزين بها المرأة معصميها والخلاخيل التي تزين أرجلها ، وقد تعددت أشكال الأساور وتفنن الصاغة في تزويدها بالحليات المختلفة مثل الأحجار الكريمة أو الفصوص الثمينة كما كانت بعض الأساور تتخذ شكلا زخرفيا خاصا ، ومن أمثلة ذلك ما شاع من صنع أساور من ذهب ينتهي طرفاها برأس حيوان كالغزال أو الأسد ومنها ما كان ينتهي طرفه برأس ثعبان وطرفه الآخر يتخذ شكل ذيل الثعبان ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بسوار من الذهب ينتهي طرفاه برأس ثعبان يفصل بينهما مشبك يمكن فتحه وغلقه عند وضع السوار في اليد أو نزعه منها ، ومن الجدير بالملاحظة أن معصم السوار لم يخل من الفروع الزخرفية التي اتسم بها الصائغ القاهري فتراه يزخرفه برنك الكأس الذي اتخذه بعض الأمراء في العصر المملوكي شارة لهم ومن المحتمل أن يكون هذا السوار لإحدى زوجات أحد الأمراء المماليك . وقد استخدمت الكتابة العربية أيضا في زخرفة معاصم الأساور الذهبية ومن أمثلة تلك الكتابة النسخية على معصم سوار ذهبي آخر بالمتحف نصها « العز لك والبقاء » ويرجع هذا السوار الى صناعة القاهرة في القرن الثامن الهجري (١٤ م) (سجل ١٤٨٠٢) .

وكانت بعض معاصم الأساور تتسع لعبارات كتابية طويلة ومثال ذلك العبارة

المكونة على مجموعة سوار من الذهب مصنوع بطريقة تشبيك وجدل الاسلاك الذهبية بعضها ببعض . اما الدبوس نفسه فشكله مستدير وزخرفته خمسة مستديرة الشكل تشغلها كتابة عربية تضم القول المأثور . عز من قنع وذل من طمع . ويمكن ارجاع هذا السوار الى صناعة القاهرة في العصر المملوكي في القرن الثامن الهجري (١٤ م) وهو محفوظ بمتحف الفن الاسلامي ايضا (سجل ٦٣٤٢٥/٤) .

اما الشلاشيل التي يمكن بمصر استعمالها الان على المرأة الريفية فكانت تصنع من الذهب او الفضة كما عرفت المرأة الحزام وهو عبارة عن حلقة من الذهب او النحاس الاصفر ويعلق به ثلاثة خرزات زجاجية او اكثر مختلفة الالوان وكانت تضعه المرأة الريفية في الجانب الايمن من كتفها ويتدلى بجنبه لمنع حسدها مما كان يسيطر عليها الى ان تمسكه بيدها حتى ما تأكل مثلا ، وقد انقرضت هذه الحلية او كادت في وقتنا الحاضر .

الاسطرلاب

الدكتور حسن الباشا

اتجه الانسان منذ القدم الى السماء بنظره وأخذ بها وبما فيها من نجوم وكواكب ولاحظ العلاقة الوثيقة بينها وبين الارض وأثرها البالغ على الارض وما فيها من حياة ، كما لاحظ أن بعض الحوادث التي تجري على الارض ترتبط بصلة مباشرة ببعض الكواكب كصلة المد والجزر مثلا بالقمر ومن ثم حاول أن يربط بين البشر وحياتهم وطبائعهم وأقدارهم وبين الفلك .

وبالغ جدا في أثر السماء في الارض حتى ضل أحيانا فاتخذ الكواكب آلهة من دون الله .

ثم جاء الاسلام فوجه الناس التوجيه الصحيحة فالسماء وما فيها من نجوم وكواكب ان هي الا آية من آيات الله ودليل على وجوده كما أن فيها منافع للبشر فمن طريقها يعلمون عدد السنين والحساب وعلى حرارة الشمس يعيشون وبنورها يستضيئون وبالنجوم في ظلمات البر والبحر يهتدون . واشتدت عناية المسلمين بالفلك والكواكب وذلك لصلتها المباشرة بشعائر العبادات من صلاة وصيام وحج وزكاة اذ أن أوقاتها جميعا تحدد بواسطة الشمس والقمر فترتبط مواقيت الصلاة بصفة اساسية بالشمس وترتبط مواقيت الصيام بالشمس والقمر معا وترتبط مواقيت الحج والزكاة خاصة بالقمر .

وتجلت عناية المسلمين بالفلك منذ فجر الاسلام في دراساتهم العلمية والفنية المتصلة بالفلك وفي اهتمام عامة المسلمين وخاصتهم بالنجوم والكواكب ورصدها ومحاولة الكشف عن العلاقة بينها وبين حياتهم على الارض .

ولقد وصلتنا صورة للسماء وبروجها مرسومة على باطن قبة في قصير عمرة بصحراء الشام ترجع الى عهد الخليفة الاموي الوليد بن عبد الملك (حوالي سنة ٧١٥م) وتعتبر هذه الصورة هي الوحيدة من نوعها المرسومة في باطن قبة . وعلى الرغم من أن راسم هذه الصورة قد استمد بعض معلوماته الفلكية من التراث الكلاسيكي فانه لم يصلنا أثر علمي أقدم منها يماثل في أهميته وبخاصة العلمية هذه الرسوم .

ومن ثم فان هذه الصورة تعتبر وثيقة ذات قيمة علمية كبيرة في دراسة الفلك الى جانب قيمتها الفنية .

وبعد هذه الرسوم بنحو خمسين سنة ظهرت مؤلفات عربية عظيمة في الفلك . ومن أشهر المؤلفات العربية القديمة كتاب مجموعات النجوم وصور الكواكب الثابتة الذي كتبه أبو الحسين عبدالرحمن بن عمر الصوفي في النصف الثاني من القرن العاشر بعد الميلاد .

وقد وصلنا من هذا الكتاب مجموعة من النسخ المخطوطة تشتمل على رسوم فلكية كثيرة تمتاز بقيمتها الفنية بالاضافة الى أهميتها العلمية .

ولم تقف عناية المسلمين بالفلك عند حد الدراسات النظرية بل انهم برزوا أيضا في بعض الدراسات العملية وشيدوا المراصد وصنعوا آلات فلكية كثيرة .

ومن أهم الآلات الفلكية التي عني المسلمون بصناعتها الاسطرلاب .

والاسطرلاب لفظة معربة عن اليونانية وأصلها أسترولابس من « أسترو » بمعنى « نجم أو كوكب » و « لابين » بمعنى « أخذ » ويقال له أيضا استرلاب ، أو أصطرلاب .

والاسطرلاب آلة من آلات الرصد تستخدم في علم الفلك وقد استعمله العرب في قياس مدى ارتفاع الكواكب والنجوم ومدى ميلها وفي تتبع ظهورها واختفائها ومعرفة بروجها وأوقات الليل والنهار كما استخدموه أيضا في حساباتهم الجغرافية والطبوغرافية وفي معرفة الشرق والغرب وموقع المكان على الارض وخط طوله وعرضه وارتفاع مابين مكانين واسترشدوا به في الملاحة وكذلك أفادوا منه في تسطير الصلاة فاستخدموه في التعرف على سمت القبلة وعلى مواقيت الصلاة .

وقد وصلنا أسطرلاب من النحاس من سورية سنة ٧٢٥ هـ (١٣٣٥م) بأمر الشيخ شمس الدين بن سعيد رئيس المؤقتين بالجامع الأموي بدمشق ، ويصنع الاسطرلاب عادة من النحاس الاصفر أو البرونز ويتألف من عدة أجزاء أهمها جسم الاسطرلاب نفسه ويسمى أم الاسطرلاب وهي عبارة عن صفيحة كبرى ذات طوق حافته ليتلقى الصفائح مع الشبكة أما الصفائح فأقراص مستديرة يتراوح عددها في الاسطرلاب ما بين ثلاثة وعشر وربما أكثر وتثبت الأقراص بحيث لا تتحرك عند الاستعمال وتضم مع الشبكة من الثقوب في مراكزها بواسطة قطب يسمى المحور . ويحفر على كل صفيحة ثلاث دوائر على المركز تمثل الصغرى مدار السرطان والوسطى مدار الحمل والميزان والكبرى مدار الجدي .

أما الشبكة وتسمى العنكبوت فهي مجموعة ذات خروق ونتوءات تعين بعض الكواكب وهي تكون وجه الاسطرلاب وتشتمل الشبكة على دائرتين : الكبرى من المركز تمثل مدار الجدي والصغرى مركزها مدار السرطان وعليها البروج الاثنا عشر وقوس مدارة رأس الحمل والميزان وهو مدار الاعتدال وتشتمل الشبكة على عتبة لتحريكها .

أما ظهر الاسطرلاب فينقسم عادة الى اربعة ارباع الدائرة والى ٣٦٠ درجة ويلتقي فيه أحيانا أسماء البروج وغيرها من الرسوم اللازمة .

ويوجد على ظهر الاسطرلاب مساق متحركة تسمى عضادة وفيها شطبتان مثقوبتان ويؤخذ بها ارتفاع الشمس بالنهار والكواكب بالليل وكذلك الابعاد والمرتفعات الارضية .

ويعلق الاسطرلاب عند استعماله لأخذ الارتفاع والرصد من حلقة تسمى العلاقة تتصل بجسم الاسطرلاب بواسطة جزءين هما العروة والكرسي .

وتكتب الارقام على الاسطرلاب عادة بالحروف فيستعاض عن الواحد بالألف وعن الاثنين بالباء وعن الثلاثة بالجيم وهكذا حسب قاعدة تحويل الارقام الى حروف بحساب الجمل كما كانت تكتب ايضا أسماء البروج والمدن والكواكب وغيرها . وفي كثير من الاحيان كان يرمز الى البروج بصورها المعروفة وهي الحمل والثور والجوزاء والسرطان والاسد والسنبلة والميزان والعقرب والقوس والجدي والدلو والحوت .

وقد عرفت أنواع مختلفة من الاسطرلاب وأقدمها الاسطرلاب المسطح وهو المستنبط من تسطيح الكرة السماوية مع حفظ الخطوط والدوائر المرسومة عليها وقد اعتنى العرب بعمله منذ عهد الخليفة العباسي المنصور (١٣٦ هـ — ١٥٨ هـ) .

واختلفت أنواع الاسطرلاب حسب اختلاف الاستعمال فعرف مثلا الكري والهلالي وغيرهما واخترع المظفر بن المظفر الطوسي المتوفى سنة ٦١٠ هـ (١٢١٣ م) اسطرلابا سمي بالخطي أو عصا الطوسي ، وكان على هيئة مسطرة الحساب والقياس .

ونشأ حول الاسطرلاب بعض العلوم التي تبحث في كيفية صناعته وعمل خطوطه على الصفائح وكيفية استعماله ووضعه في كل عرض من الاقاليم .. وعني المسلمون بالكتابة في هذه العلوم منذ عهد المنصور في النصف الاول من القرن الثاني الهجري حتى نهاية القرن الثالث عشر (١٩ م) ولم يقتصر

التثقيف في ذلك على العرب بل أسهم أيضا في هذا الميدان الشعوب الاسلامية الأخرى من فرس وترك وغيرهم .

وقد وصلتنا أسماء كثيرة من الكتب والرسائل التي تناولت الكلام عن هذا الموضوع .

ويقال إن أول مسلم صنع أسطرلابا وألف فيه كتابا هو إبراهيم بن حبيب الفزاري المتوفى سنة ٧٧٧ م وكان من منجمي الخليفة المنصور .

وتحتفظ دور الكتب المختلفة بمجموعة كبيرة من المؤلفات عن الاسطرلاب واستعماله وصناعته ورسومه ، بعضها منظوم . كما تم طبع بعض هذه المؤلفات وترجمته الى لغات أخرى . ومن هذه المؤلفات كتاب العمل بالاسطرلاب وذكر آلاته وأجزائه لابن الصفار أبي القاسم أحمد بن عبد الله الغافقي وقد ترجم الى اللاتينية والى العبرية ونشرته مجلة المعهد المصري للدراسات الاسلامية في مدريد .

واشتهر كثيرون في مختلف أقطار العالم الاسلامي بصناعة الاسطرلاب وكان هؤلاء يسمون الاسطرلابيين وقد يقال لهم أيضا الاصطرلابيون أو الاسترلابيون .

وقد ذكرت المؤلفات أسماء عدد كبير من هؤلاء الاسطرلابيين كما وردت أسماء كثيرين منهم على بعض الاسطرلابات التي وصلتنا والتي ترجع الى عصور وأقطار اسلامية مختلفة .

وترد أسماء الاسطرلابيين على الاسطرلابات عادة مسبوقة بألفاظ معينة مثل : عمل وصنع ونمق ورقم وابتكر وألف وصنف كما كان الاسطرلابي يلقب بالفلكي والمعدل والموقت .

ويمتاز الاسطرلابي عن غيره من صناع المعادن أو العلماء النظريين بأنه كان يجمع بين الالمام بعلم الفلك وما يتصل به من العلوم وبين الخبرة والمهارة الصناعية .

ومن أشهر الاسطرلابيين الذين وردت أسماؤهم على اسطرلابات عبد الكريم المصري الذي صنع بمصر اسطرلابا في سنة ٦٣٣ هـ ويحتفظ به المتحف البريطاني بلندن (شكل ١٢٩) .

والاسطرلاب مصنوع من النحاس الأصفر ومكفت بالفضة والنحاس الأحمر . أما زخرفته المكفتة بالفضة فتتكون من رسوم الأرابسك العربية المورقة وخاصة في المنطقة العليا التي تتصل بها الحلقة أو العلاقة وتزخرف دائرة



شكل ١٣٩ — أسطرلاب من النحاس المكفت بالفضة من صنع عبد الكريم المصري
سنة ٦٣٣ هـ / ١٢٣٥ م (المتحف البريطاني)

للأسطرلاب الداخلية رسوم عدة بروج سماوية تتخذ أشكالا آدمية وحيوانية وتحليها الى جانب ذلك رسوم نباتية متشابكة . أما الدائرة الخارجية فتضم أشكالا دائرية ورسوما نباتية زخرفية . ويشتمل الاسطرلاب على عدة

كتابات مكفتة أيضا ومنفذة بالخط الكوفي وأهمها الكتابة التي ضمت توقيع الصانع وتاريخ صنعه للاسطرلاب ونقرأ كما يلي :

« صنعه عبد الكريم المصري الاسطرلابي بمصر الملكي الاشرفي للمالكي المعزي الشهابي في سنة خلج عفا الله عنه » ونجدنا كلمة « خلج » على تاريخ صنع هذا الاسطرلاب مكتوبة بطريقة حساب الحروف بتحويل كل منها الى عدد معين المعروفة بحساب الجمل وفيهما يساوي حرف الخاء ٦٠٠ واللام ٣٠ والجيم ٣ فيصبح التاريخ ٦٣٣ هـ (١٢٣٥ م) . ويدلنا على هذا التاريخ وعلى ما تضمنه توقيع الصانع من إشارة لصنعه الاسطرلاب بمصر فان هذا الاسطرلاب يعد من مفاخر ما أنتجته القاهرة في العصر الايوبي من منتجات معدنية مكفتة . على أنه تجدر الاشارة الى المعلومات التي امدتنا بها الالقاب التي ذكرها الصانع في توقيعه اذ ساعدتنا صيغة الالقاب في تحديد مالك هذا الاسطرلاب أو الآمر بصنعه وهو السلطان الاشرف موسى ابن السلطان العادل الايوبي ، وقد كان الاشرف موسى يتولى الحكم في بلاد الجزيرة (العراق) في عهد أخيه الملك الكامل الذي كان يحكم مصر في الفترة من سنة ٦١٥ الى ٦٣٥ هـ ، وعلى هذا يمكننا القول ان هذا الاسطرلاب صنع بمصر لصاحبه الاشرف موسى بن العادل وفي حياته وذلك لاشتمال لقب الصانع على لقب « الملكي » الذي كان يدل في مصطلح الالقاب على كتابته في عهد السلطان المشار اليه .

هذا ويحتفظ كثير من متاحف العالم بمثلث الاسطرلابات التي تشهد بفضل ما تمتاز به دقة علمية واتقان صناعي وجمال فني بما كان يتمتع به الاسطرلابيون من تفوق على غيرهم من القدماء بصفة جماعية على تلك الآلة العلمية . والحق ان الاسطرلاب آلة يتجلى فيها روعة المزج بين العلم والصنعة والفن .

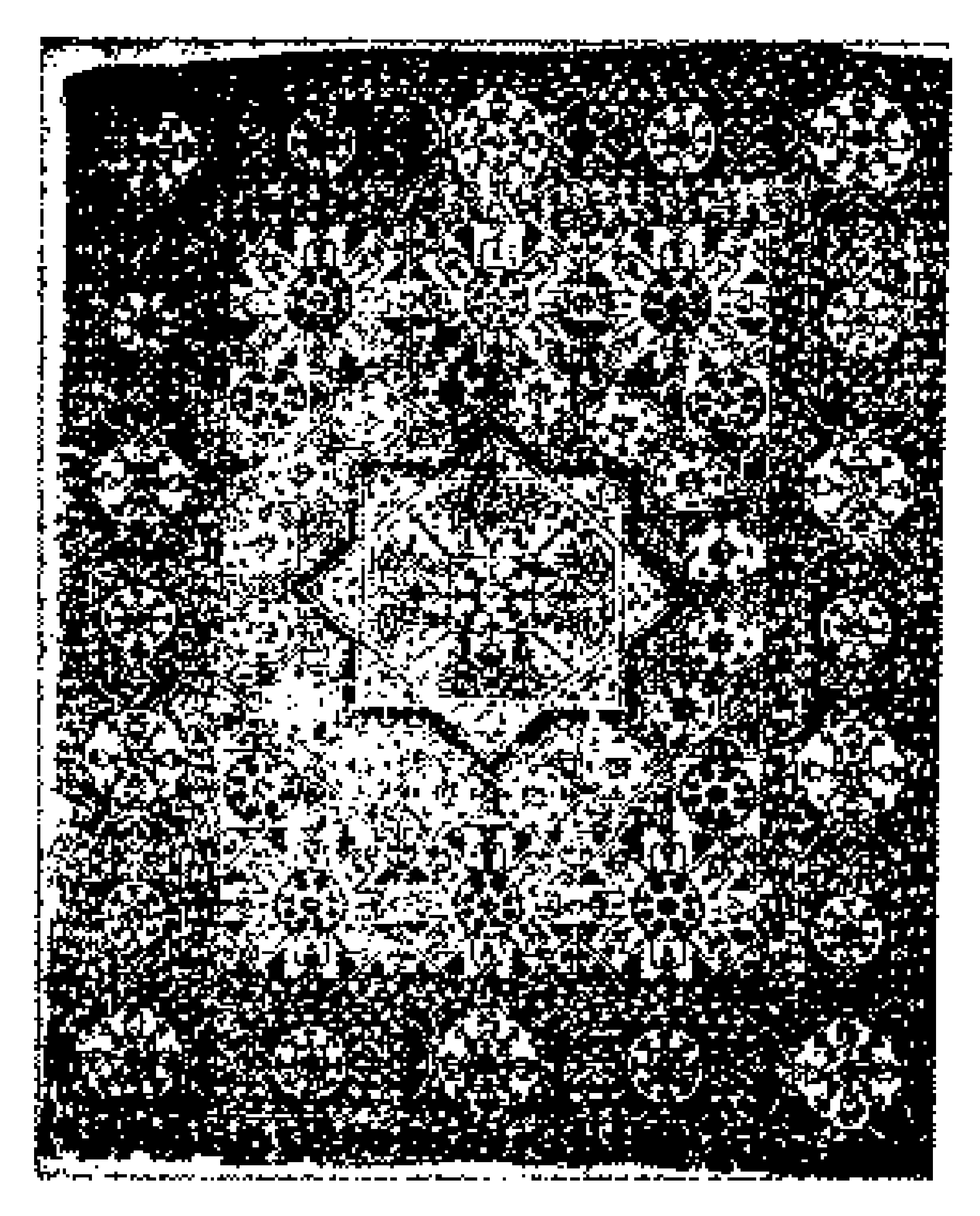
السجاد

الدكتور عبد الرحمن فهمي

أما عن سجاجيد القاهرة فيخبرنا المقريزي في خططه أن الخليفة المعز لدين الله الفاطمي قد أنفق اثنين وعشرين ألف دينار في سبيل القيام بفرش المساجد الجامعة .

كما يحدث المؤرخ نفسه بإسهاب عن خزائن الفرش والأمتعة الفاطمية في عهد الخليفة المستنصر بالله ويذكر ما كانت تحويه من سجاجيد وبسط مطرزة بالذهب والفضة وعليها شتى أنواع الزخارف والرسوم كالطيور والفيلة والواقع أن سياسة الفاطميين العامة والأبهة والجلال اللذين كانا ميزة حكمهم كل ذلك جعلهم يعتنون كل العناية بصنع أجمل السجاجيد وأثمنها لاستخدامها في الصلاة أو لتغطية أرضية قصورهم أو تعليق بعضها كستائر في قاعات قصورهم ولقد أشار بعض الكتاب إلى السجاجيد التي كانت تشتمل عليها قاعة الذهب التي أسسها العزيز بالله بالقاهرة ليجتمع فيها مجلس الملك . والأرجح أن صناعة السجاجيد كانت مزدهرة في القاهرة كما يتضح من بعض الإشارات التي سجلها لنا اليعقوبي وناصر خسرو ومما عثر عليه في حفائر الفسطاط من بعض قطع السجاد . وتعتبر صناعة السجاجيد من أعرق الصناعات الفنية التي عرفتها مصر وقد كشفت حفائر المتحف الإسلامي بالقاهرة عن كثير من قطع السجاجيد المصرية الإسلامية التي ترجع إلى ما قبل العصر الفاطمي أو إلى العصرين الأموي والعباسي . غير أن أهم ما تحتفظ به القاهرة من سجاجيد يرجع إلى عصر المماليك في القرن ٨ هـ ١٤ م وما بعده (شكل ١٤٠ ص ٦٤٤) .

وقد أشار المقريزي إلى مجموعات للسجاجيد القاهرية . من عمل الشريف ، كان يرجع إلى عصر قوصون أحد أمراء السلطان الناصر محمد بن قلاوون وقد وصلت إلينا مجموعة نادرة من سجاجيد القاهرة المملوكية وهي سجاجيد تتميز بالألوان البراقة التي لا تتعدى اللون الأحمر والأزرق والأخضر ، وبالزخارف ذات الأشكال الهندسية الدقيقة والأزهار الطبيعية . وقد أعجب بجمال هذه السجاجيد بعض الفنانين الأوروبيين في عصر النهضة وخاصة بعض فناني البندقية في القرن ١٦ فرسموها في لوحاتهم ومن أمثال هؤلاء كارباتشيو Carpaccio . وقد لقيت السجاجيد القاهرية موضع عناية علماء الآثار في مختلف أنحاء العالم فعملوا منذ سنة ١٩٢٠ م على دراستها وتحليل



شكل ١٤١ ـ سجادة من صناعة القاهرة ـ حوالي القرن التاسع الهجري / ١٥ م
(متحف برلين)

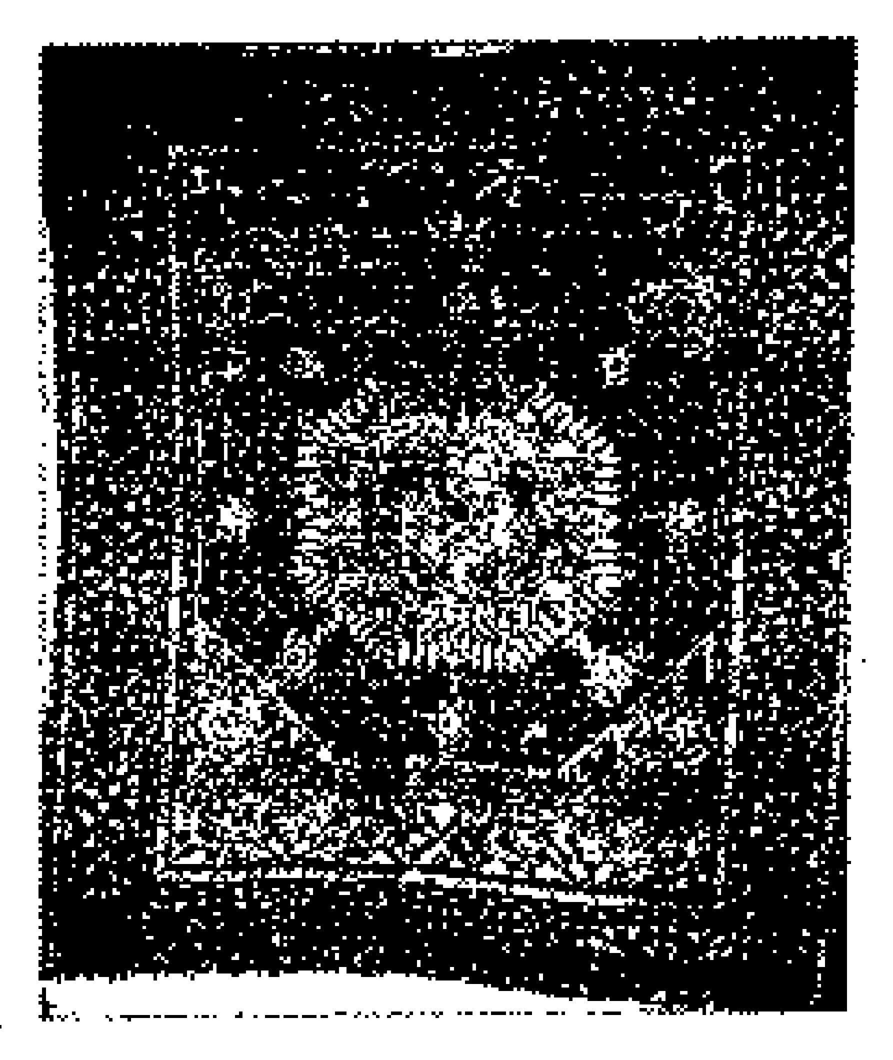
زخارفها وعلى رأس هؤلاء العلماء الأساتذة الألمان زاره Sarre وكونل Kühnel وإردمان Erdmann وقد لاحظوا جميعا التشابه الشديد بين تصميم هذه السجاجيد القاهرية وبين ما وجد من نقوش على التحف المعدنية وجلود

الكتب المملوكية وكذلك بينها وبين الفسيفساء الرخامية التي نراها في ارضية المساجد والقصور في قاهرة المماليك .

ولقد استمرت صناعة السجاجيد القاهرية مزدهرة حتى نهاية القرن ١٧ اذ يرى الرحالة البندقي باربارو Barbaro بعد مقارنة بين هذه السجاجيد القاهرية والسجاجيد الايرانية التي عرفتها ابتقلية تيشهد بتفوق صناعة سجاجيد القاهرة ومما يشهد بجودة صناعة السجاجيد بالقاهرة ان سلاطين الدولة العثمانية كانوا يلحون في طلب صناع السجاجيد القاهرية للسفر الى استانبول والعمل هناك في مصانعها وقد سافر فعلا في عهد مراد الثالث احد عشر صانعا قاهريا اخذوا معهم من القاهرة كميات وافرة من الصوف المصبوغ وتشير السجلات المحفوظة بمسجد الوالدة في إستانبول الى السجاجيد القاهرية التي كانت في هذا الجامع . كما لاقت سجاجيد القاهرة رواجا حتى الاثرياء في اوروبا وتشير كذلك السجلات القديمة الخاصة بوصف ممتلكات اسرة دي مديتشي الايطالية ان هذه الاسرة كانت تمتلك ثمانيا وعشرين سجادة من صناعة القاهرة .

على ان ابلغ ما سجل عن سجاجيد القاهرة ورد ذكره في كتابات الرحالة تيفنو Thevenot الذي زار القاهرة عام ١٦٦٣ وقد وصف لنا مصانع السجاجيد القاهرية وذكر انها من منتجات القاهرة التي تسترعي الانتباه وذكر ان القاهرة تنتج كميات كبيرة من اجمل السجاجيد واروعها وتصدرها الى القسطنطينية والى الممالك المسيحية حيث تعرف هناك باسم السجاجيد التركية ويصف تيفنو طريقة الصناعة فيقول انه شاهد في مصانع النسيج عمالا من الشبان والغلمان الصغار يزاولون عملية النسيج بمهارة وسرعة تبعث على الدهشة وتدعو الى الاعجاب اذ يواجهون الانوال وبايديهم اليسرى خيوط الصوف الملونة الالوان وبايديهم اليمنى سكاكين يقطعون بها الصوف بعد كل عقدة يعقدونها . في حين يمر بينهم بين فرصة واخرى رئيس العمل حاملا بيده التصميم المرسوم لهذه السجاجيد ليقابل بينه وبين ما تم نسجها . ويتولى ارشاد الصناع الى ما يعملوه ويلقن لهم بما هم في حاجة اليه من كل لون من الوان الصوف . ويقوم بذلك بسرعة فائقة كأنه يقرأ في كتاب مفتوح .

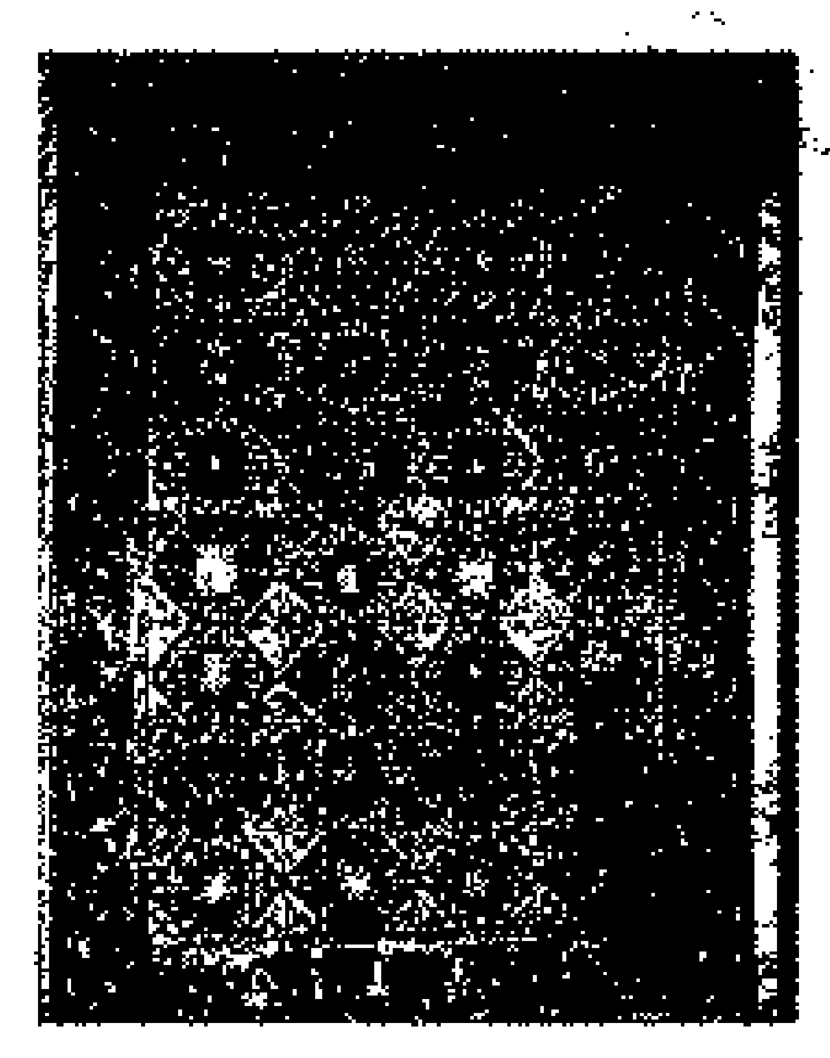
وقد انتجت المصانع القاهرية منذ العصر المملوكي ثلاثة انواع من السجاجيد وتتجلى في النوع الاول عظمة الفنون في القاهرة المملوكية وتتشابه عناصر زخارفها بكاد يكون تاما مع زخارف التحف المعدنية المملوكية والمخطوطات الرخامية وجلود الكتب القاهرية (شكل ١٤٠) ويبدو في النوع الثاني تأثيرات الفن التركي في زخرفته بمجموعة من الاوراق المسننة وزهرات القرنفل والورد وكان من الطبيعي ان تظهر هذه التأثيرات منذ ان اصبحت مصر ولاية عثمانية في عهد السلطان سليم اما النوع الثالث فيبدو في تصميم زخارفه اثر للفنون



شكل ١٤١ — سجادة من صناعة القاهرة في عصر المماليك
حوالي القرن العاشر الهجري / ١٦ م (متحف برلين)

المصرية القديمة وخاصة في ظهور رسوم النخيل وزهرات اللوتس وبراعمها وأوراق البردي (شكل ١٤٤) .

ومما يبعث على الأسف أن جميع النماذج التي بقيت من سجاجيد القاهرة تعيش اليوم غريبة عن وطنها «القاهرة» ويبدو أن زخارفها قد بهرت كثيرا من الهواة الأوروبيين فتنافسوا على شرائها من أسواق الشرق المختلفة وعملوا على تهريبها الى أوروبا حيث قاموا بعرضها في مجموعات خاصة في قصورهم ومتاحفهم ويحتفظ متحف فينا بالنصيب الأوفى من السجاجيد القاهرية ومهما يكن من شيء فان هذه السجاجيد تقوم في تلك البلاد بدور السفير الصادق الذي يبصر الأوروبيين بمجد القاهرة الفني التليد (شكل ١٤٢) .



الشكل ٤٤٦ — سجادة من صناعة القاهرة — حوالي القرن الحادي عشر الهجري / ١٧ م
(متحف واشنطن للمنسوجات)

هذه صفحة من عظمة القاهرة في الصناعة ربما أتى عليها النسيان فلا يذكرها اليوم إلا القليل من المتخصصين بل هذه وثيقة ناطقة بعلو كعب القاهرة في نسج السجاجيد وكان الإهمال قد طوى هذه الأمجاد عدة قرون ثم نشرتها الدراسات الأثرية في السنين الأخيرة وما أنسب أن نذكرها اليوم في عيد القاهرة الألفي لنضيف إلى حضارة القاهرة وفنونها سطورا جديدة يتلألأ في ثناياها رقي الفن القاهري وسمو ذوقه ودقة صناعته مما جعل ملوك أوروبا يتهافتون على اقتناء هذه السجاجيد القاهرية كما تشهد بذلك سجلات القصر الملكي في اسبانيا في عهد شارل الثاني سنة ١٦٧٢ م بل لا يزال متحف غرناطة يملك سجادتين من هذه السجاجيد القاهرية ...

كرسي المصحف

الدكتور حسن الباشا

يختلف الفن الاسلامي في صميمه عن الفنون التي تنسب الى الاديان الاخرى كالفنون المسيحية والفنون البوذية ؛ ذلك ان الفن الاسلامي على عكس هذه الفنون لم يهدف الى تجسيد المعتقدات ولم يستخدم الصور او التماثيل لشرح العقيدة او للتعبير عن القصص الدينية .

ومع هذا فقد ارتبطت الفنون التي ظهرت في المجتمعات الاسلامية ارتباطا وثيقا بالدين ؛ اذ بذل الفنانون المسلمون جهدهم في خدمة المؤسسات الدينية من مساجد ومدارس وخانقاوات ، كما عنوا بصناعة الاثاثات والادوات الدينية وذلك تعبيرا عن حبهم للاسلام وتقديرهم له ، كما اقبلت طوائف الشعب من جهة اخرى على اقتناء الادوات ذات الصلة بالدين وطقوسه ، وحرصت على ان تكون هذه الادوات على مستوى رفيع من جودة الصناعة وجمال الزخرفة حتى تتناسب مع جلالها وقدسيتها .

وهكذا نجد انه في ظل الاسلام وفي خدمته ازدهرت الصناعات والزخارف واكتسب الصناع والفنانون المسلمون خبرات عالية ، واحرزوا تقدما كبيرا في الميدانين التطبيقي والفني . وليس ادل على ذلك من التحف الاسلامية الجميلة التي خلفها لنا هؤلاء الصناع المبدعون في جميع مجالات الفنون التطبيقية : من خزف وزجاج ومعادن واخشاب وغيرها .. ولا تزال الادوات والاثاثات الاسلامية تسترعي النظر وتخطف القلب بجمالها وحسنها وان الزائر الى اي متحف اسلامي ليبهر بما يشاهده من تحف اسلامية جميلة كالمشكاوات والكراسي والمناضد وجلود الكتب وغير ذلك من الادوات التي صنعها هؤلاء الفنانون العظماء .

ومن التحف التي ارتبطت بالاسلام وبلغت في ذلك درجة عالية من الجودة والجمال كراسي المصاحف التي كانت تصنع لحمل المصحف مفتوحا حتى يسهل القراءة فيه . وقد وصلتنا من كراسي المصاحف مجموعة من النماذج الجميلة تنسب الى مختلف اقطار العالم الاسلامي (شكل ١٢٣) .

وترجع العناية بكراسي المصاحف الى ارتباطها الوثيق بالمصحف الشريف وقراءته .

وكانت كراسي المصاحف مما يتقرب به المسلمون الى الله ؛ اذ كانوا يأمرون بصناعتها ويوقفونها على المؤسسات الدينية المختلفة من مساجد ومدارس واضرحة وغيرها .

ومما تجدر الاشارة اليه أن كرسي المصحف كان يعرف باسم « الرحل » . وفي متحف قونيه كرسي مصحف عليه كتابة اثرية بالنسخ السلجوقي تتضمن وقفية بتاريخ سنة ٦٧٨ هـ (١٢٦٧ م) جاء فيها « وقف هذا الرحل على التربة الطاهرة سلطان العارفين جلال الحق والدين قدس الله سره عبده جمال الدين القاسم الصاحبي » .

ومن الملاحظ أنه قد أطلق في هذه الكتابة لفظة « الرحل » على كرسي المصحف ومن المحتمل أنه قد قصد بالكلمة « الرحل » بمعنى الأثاث أو تشبيها لكرسي المصحف بأعواد رحل البعير ولايزال كرسي المصحف يعرف بالرحل في الباكستان .

وقد وصلنا من القاهرة مجموعة من كراسي المصحف ذات قيمة فنية وأهمية تاريخية . وبمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة لوح خشب من كرسي مصحف كان بجامع الأزهر عليه كتابة اثرية تتضمن وقفية بتاريخ سنة ٨٥٨ هـ (١٤٥٤ م) جاء فيها : « أوقف هذا المصحف المبارك الجناب العالي سرور السيفي جربغا وأوقف له قراءها بمقية البكري على يد الجناب العمري لؤلؤ مقدم المماليك » .

ويتضح من هذه الكتابة أن سرور السيفي جرباش هو الذي أوقف المصحف وقد تم ذلك باشراف شخص آخر هو بدر الدين لؤلؤ مقدم المماليك ، ومقدم المماليك هو رئيس مماليك الامير وكان يختار من الخدام الخصيان وكانت مهمته أن يشرف على المماليك ويدبر أمورهم ويتولى توزيع الصدقات والكساوي عليهم وكان للسلطان مقدم مماليك كان يطلق عليه اسم مقدم المماليك السلطانية تمييزا له عن مقدمي مماليك الأمراء .

ومما يسترعي الانتباه في هذه الكتابة ورود كلمة « المصحف » اشارة الى كرسي المصحف ، والمصحف هي اللغة هو الشيء الذي تجمع فيه الصحف ومن ثم فمن الجائز أن يسمى كرسي المصحف مصحفا ، وربما كان الشيء الذي أوقف هنا هو المصحف وحامله ولذلك أطلق عليهما معا اسم المصحف .

هذا وقد وصلنا كرسي مصحف آخر صنع باسم السلطان الغوري أحد سلاطين المماليك البرجية بمصر ويشتمل هذا الكرسي على كتابة اثرية نصها : « بسم الله الرحمن الرحيم نصر من الله وفتح قريب مما عمل برسم مولانا المقام الملك الظاهر أبي سعيد قانصوه أخفا الله تعالى بيسده على أحد عشر وتسعمائة » (شكل ١٤٣) .

وقد أطلق على السلطان الغوري في هذه الكتابة التذكارية لقب « المقام »

والمقام في اللغة هو اسم لموضع القيام وقد استعير للاشارة الى صاحب المكان تعظيما له عن التفوه باسمه وقد صار ارفع الالقاب في عصر المماليك اذ كان يستخدم للسلطان واستمر محافظا بقيمته الرفيعة حتى نهاية عصر العثمانيين .



شكل ١٦٢ ــ كرسي مصحف من الخشب المطعم بالعاج باسم السلطان أبي سعيد قانصوه سنة ٩٠٤ هـ / ١٤٩٨ م (متحف الفن الإسلامي بالقاهرة)

المشكاة

الدكتور حسن الباشا

المشكاة في اللغة هي كل كوة غير نافذة ، وقد أطلق علماء الفنون والآثار الإسلامية كلمة المشكاة على الزجاجة أو القنديل الذي كان يوضع فيه المصباح وكان من فوائده حفظ نار المصباح من هبات الهواء وتحويلها الى ضوء ينتشر بهدوء في ارجاء المكان .

وكان المصباح يثبت في داخل المشكاة بواسطة سلوك تربط بمقابضها أما المشكاة نفسها فكانت تعلق في داخل المساجد وغيرها بسلاسل من الفضة أو النحاس الأصفر تشبك بالمقابض التي تمتد حول بدن المشكاة ، وكانت السلاسل تجمع أحيانا عند كرة مستديرة أو بيضية الشكل تتصل بها سلسلة تنزل من السقف .

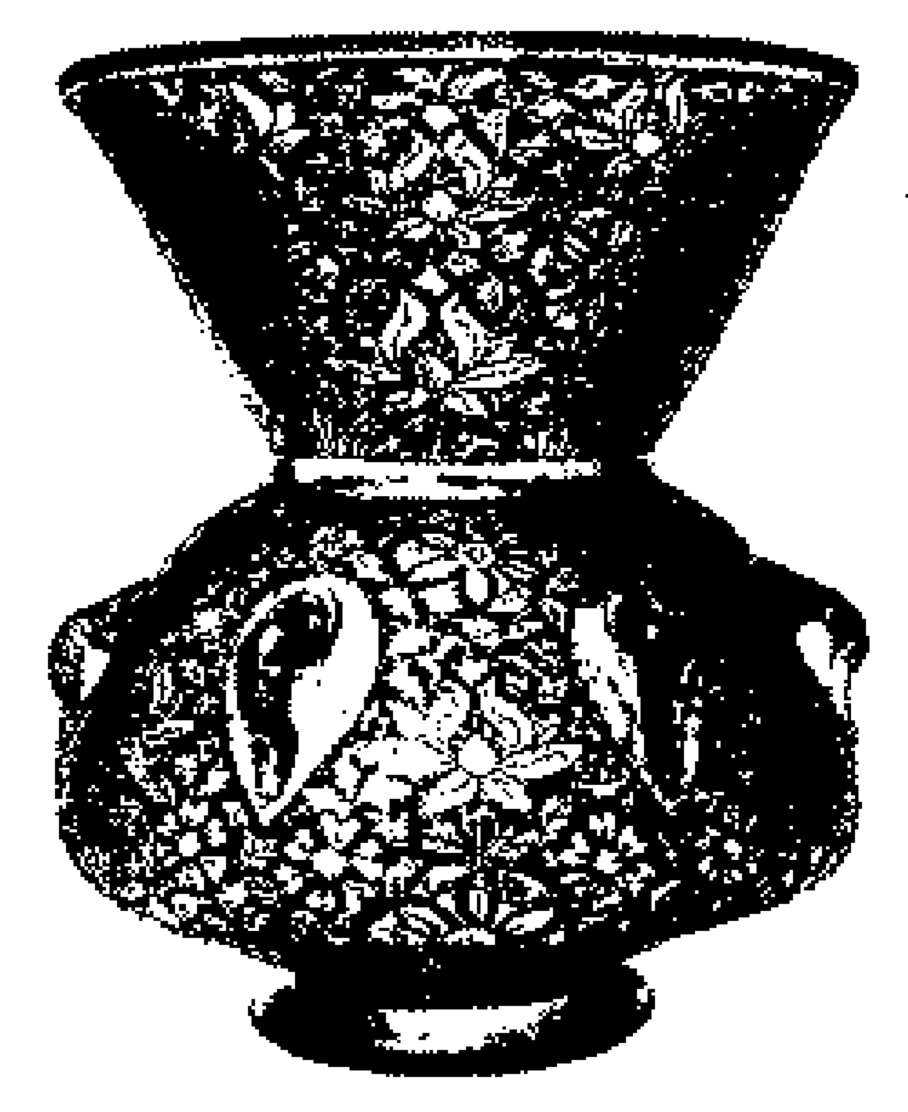
وتشبه المشكاة في شكلها العام شكل الزهور فهي ذات بدن منتفخ ينسحب الى أسفل وينتهي بقاعدة لها رقبة على هيئة قمع تجمع ألوانها بين الأحمر والأخضر والأبيض واللازوردي .

وقد وصلتنا نماذج رائعة من المشكاوات تعتبر من أثمن كنوز الفن الإسلامي التي تحتفظ بها المتاحف ودور الآثار ويبلغ عدد المشكاوات الكاملة المعروفة نحو ثلاثمائة مشكاة ويمتلك متحف الفن الإسلامي بالقاهرة مجموعة من المشكاوات تزيد عن مجموعة أي متحف آخر من حيث العدد والقيمة والجمال الفني .

وترجع المشكاوات المعروف تاريخها الى دولة المماليك حيث يظهر أن صناعة المشكاوات قد بلغت أوجها بصفة خاصة في القرن الثامن الهجري (١٤ م) .

ولقد ازدهرت صناعة الزجاج بعامة في عصر المماليك ويساعد على ذلك ما ورثه صناع الزجاج في تلك العصر من تقاليد صناعية راسخة ترجع الى آلاف السنين ؛ اذ من المعروف أن صناعة الزجاج قد استحدثت في مصر في أثناء القرن السادس عشر قبل الميلاد ثم أخذت تتقدم فيها على مر السنين كما أدخل المسلمون الى هذه الصناعة تغيرات كثيرة سواء في ناحية الفن والتطبيق .

وارتبطت صناعة الزجاج بصفة خاصة في العصر الفاطمي على يد الصناع المصريين الذين عرفوا أساليب صناعية مثل التشكيل واستخدام القالب والزخرفة



شكل ١٤٤ — مشكاة من الزجاج المموه بالمينا من جامع السلطان حسن بالقاهرة
حوالي القرن الثامن الهجري (١٤ م) (متحف الفن الإسلامي بالقاهرة)

بالإضافة إلى التقطيع والنفخ والتذهيب والتلوين والبريق المعدني . كما صنعوا أنواعا من الأواني الزجاجية تقليدا لبلور الصخري كما جاء في فصل سابق .

وورث الصناع المصريون والسوريون في عصر الأيوبيين والمماليك هذه التقاليد الفنية الراقية وساروا بها قدما نحو الكمال .

ولقد تفوق صناع الزجاج في عصر المماليك في فن تمويه الزجاج بالمينا والذهب واستخدموا هذه الطريقة في زخرفة كثير من الأواني الزجاجية المختلفة

كالإكواب والقنينات والكؤوس والصحون وغيرها ، وتتجلى براعتهم بصفة خاصة في فن المشكاوات ؛ اذ كانت زخارف المشكاوات تتم جميعها بهذه الطريقة (شكل ١٤٤ و ١٤٥) .

وليس من شك في أن التطبيق الفني الرفيع الذي امتاز به مجتمع دولة المماليك بصفة كان له أثر في تقدم هذا الفن التطبيقي شأنه في ذلك شأن غيره من الفنون التطبيقية التي ازدهرت في هذه الدولة ازدهارا كبيرا .

هذا ويجب ألا ننسى عاملا مهما كان له دوره في تطور صناعة المشكاوات والرقي بها نحو الفخامة والجمال ؛ ونعني بذلك شدة الحاجة اليها لتزيين وإضاءة المنشآت الدينية الضخمة التي كان سلاطين المماليك وأمراؤهم وأثرياؤهم يتنافسون على اقامتها تقربا الى الله ، والحق أن معظم العمائر الدينية التي تكاد تغص بها الأحياء العريقة من مدينة القاهرة ترجع الى عصر المماليك .

وتشتمل المؤسسات على أنواع مختلفة نذكر منها الجوامع والمساجد لاقامة شعيرة الصلاة ، والمدارس للتعليم ، والبيمارستانات لدراسة الطب والعلاج ، والخوانق والزوايا لاقامة الصوفية والزاهدين والأضرحة والقباب وغيرها .

ونظرا لاشتداد الحاجة الى المشكاوات كثر الطلب عليها وهذا أدى بدوره الى العناية بهذه الصناعة والى ظهور عدد من صناعها جمعوا بين المهارة التطبيقية والتذوق الفني كما يشهد بذلك ما وصلنا من انتاجهم .

وقد استخدم في زخرفة المشكاوات أنواع مختلفة من الزخارف أهمها الكتابة العربية التي لعبت الدور الأساسي في هذا المجال .

وتنقسم الكتابة على المشكاوات من حيث المضمون الى نوعين هما : كتابة ذات طابع ديني وأخرى ذات طابع تذكاري وتاريخي .

أما الكتابة الدينية فتشتمل في الغالب على بعض الآيات القرآنية الكريمة . وكان أكثر الآيات ورودا على المشكاوات الآية الكريمة : « الله نور السموات والارض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح ، المصباح في زجاجة ، الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد » . وهذه آية مناسبة جدا كما هو واضح .

وعلى بعض المشكاوات نرى الآية الكريمة « انما يعمر مساجد الله من آمن بالله واليوم الآخر » ويستشف من تلك الآية أن المشكاة قد صنعت خصيصا لاضاءة بعض المساجد (شكل ١٤٥ ب) .

هذا وربما وجدت آيات أخرى مثل قوله تعالى « وقل الحمد لله الذي لم يتخذ ولدا ولم يكن له شريك في الملك ولم يكن له ولي من الذل وكبره تكبيرا » .

أما الكتابات التذكارية على المشكاوات فكانت تتضمن حقائق تاريخية واجتماعية قد تكون في كثير من الأحيان ذات أهمية قصوى ، اذ أنها قد تشتمل على اسم من صنعت المشكاة برسمه أو بأمره ولحسابه وفي معظم الأحيان يصحب الاسم بعض الأدعية المناسبة بالاضافة الى الألقاب التي تطلق على صاحبه والوظائف التي يشغلها وقد يكون سلطانا أو أميرا أو موظفا أو غير ذلك (شكل ١٤٤) .

وربما اشتملت الكتابة على اسم المكان الذي يعتزم وضع المشكاة فيه مثل الحجرة النبوية الشريفة أو التربة أو الخانكاه السلطانية الملكية الأشرفية الصلاحية أو غير ذلك من المساجد والمدارس .

وقد يرد على المشكاة أيضا اسم الصانع الذي صنعها مثل توقيع علي بن محمد أمكي (المكي) الذي ورد على مشكاة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (شكل ١٤٥) .

وتؤلف الكتابات في الغالب أشرطة عريضة تلتف حول بدن المشكاة أو رقبتها أو قاعدتها أو حولها جميعا . وتتم الكتابة على المشكاوات بأسلوب معين يعرف عند علماء الفنون والآثار باسم الخط النسخ المملوكي وهو خط ضخم جميل يمتاز برشاقة ألفاته ولاماته وانسياب حروفه وجمال نسبه ، وهو أقرب الى خط الثلث وقد ازدهر هذا الخط في القرن السابع الهجري (١٣ م) ويرجع استعمال الخط النسخي على التحف والآثار بصفة عامة الى القرن السادس الهجري (١٢ م) حين بدأ يحل محل الخط الكوفي كخط أثري . ويبدو أن الخط النسخ لم يكتب به على الآثار الا بعد أن بلغ مستوى جماليا مناسبا . وقد أسهم عدد من الخطاطين الموهوبين في القرون الهجرية الأولى في تطوير هذا الأسلوب من الخط وتحسينه وتنسيق حروفه حتى صار يسمى بحق بالخط المنسوب ومن أشهر هؤلاء الخطاطين عبد الله بن مقلة المتوفى سنة ٣٢٨ هـ والوزير أبو علي محمد بن مقلة وعلي بن هلال المعروف بابن البواب المتوفى سنة ٤١٣ هـ وياقوت المستعصمي الذي عاش في عهد الخليفة المستعصم العباسي كما جاء في فصل سابق .

وكانت الكتابات النسخية على المشكاوات توجد في كثير من الأحيان على أرضية تشتمل على زخارف نباتية تتألف من عروق نباتية على هيئة لفائف متناسقة تتفرع منها وريقات نباتية وأزهار محورة .

ووجود كتابة على أرضية ذات زخارف نباتية أسلوب شائع في الكتابة العربية الزخرفية ، وقد عرف هذا الأسلوب في الخط الكوفي حيث كان يؤدي الى



شكل ٥٩١ — مشكاة باسم الأمير الماس الحاجب وعلى قاعدتها اسم صانعها
علي بن محمد أمكي — القرن الثامن الهجري / ١٤ م (متحف الفن الإسلامي بالقاهرة)

توفير التوازن بين الخط الكوفي بزواياه ومستقيماته وبين الزخارف النباتية بمنحنياتها واقواسها . غير ان اختلاف الارضية نفسها في الخط النسخ كان يؤدي احيانا الى التداخل بين حروف الكتابة والافرع النباتية اذ لم تكن الوان الخلفية في الحالتين مختلفة .

ومهما يكن من شيء فقد استطاع الفنان الاسلامي أن يوفر في كثير من الاحيان الانسجام الجميل بين الكتابة النسخية والارضية النباتية .

وكان مزوق المشكاة يعمد في معظم الاحيان الى موازنة الامتداد الافقي لترتيب اشرطة الكتابة حول ظاهر المشكاة عن طريق مناطق مستديرة يضعها بينها على مسافات متساوية وقد تشتمل هذه المناطق – بالاضافة الى الزخارف النباتية – على دعاء السلطان ان كانت المشكاة باسم احد السلاطين وربما اشتملت غالبا على رسم رنك صاحب التحفة وكان يرسم بطريقة زخرفية (شكل ١٤٥ أ) .

هذا وقد جرت العادة في بعض العصور الاسلامية ان تتخذ الرنوك ، والرنك كلمة فارسية بمعنى اللون وقد استعملت في مصر وسورية في القرن الخامس الهجري للدلالة على الشارة أو الشعار أو العلامة التي يتخذها الانسان لنفسه وينفرد بها دون غيره .

وكان الرنك يشتمل على رسم شيء معين كحيوان أو زهرة أو أداة وربما اشتمل على أكثر من شيء واحد . وقد يتألف من منطقة واحدة أو ينقسم الى منطقتين أو ثلاث مناطق أفقية وقد يكون من لون واحد أو أكثر وهكذا تختلف الرنوك بعضها من بعض ليس فقط من حيث الشيء المرسوم والتقسيم ولكن أيضا من حيث التلوين .

وكان من الشائع أن ينقش الرنك على الاشياء الخاصة بصاحبه سواء أكانت عمائر أم ثيابا أم صحونا أم أواني أم غير ذلك (شكل ٦١ و ٦٨ و ١٤٥) .

وقد عرفت الرنوك في الاسلام في عهد الاتابكة والايوبيين ولكنها انتشرت في عصر المماليك واصبح الرنك تقليدا رسميا يحافظ عليه صاحبه ويعتز به ثم صار الرنك في هذا العصر امتيازا خاصا بالسلطان والامراء فقط .

ومن المرجح ان هيئة الرنك كانت ذات صلة بالوظيفة التي كان يشغلها صاحبه عند تأميره ومنحه الرنك ؛ فمثلا اذا كان صاحب الرنك ساقيا كان رنكه على هيئة كأس واذا كان حامل دواة كان رنكه على هيئة الدواة أو المقلمة وهكذا .. وفي

بعض الاحيان كانت هيئة الرنك ذات صلة باسم الامير نفسه مثل الأمير آقوش ومعناه طائر أبيض كان رنكه على هذه الهيئة .

وقد يتخذ البعض رنوكا على هيئة حيوانات أو طيور مشهورة بقوتها كالاسد والنمر وذلك كرمز على قوتهم وبطشهم .

وبالاضافة الى الكتابات النسخية والرنوك والمناطق زخرفت المشكاوات أيضا بالرسوم النباتية التي تطورت على طول التاريخ الاسلامي حتى وصلت درجة رفيعة من الجمال وحسن التنسيق . وتتألف هذه الزخارف النباتية من أفرع وعروق نباتية محورة وأوراق شجر وقد تشتمل على رسوم أزهار مختلفة مثل الوريدات واللوتس والزنبق وغيرها وربما وجد بين الزخارف النباتية رسوم طيور (شكل ١٤٤) .

وتزخر المتاحف الفنية بكثير من المشكاوات التي تشتمل على أسماء السلاطين والأمراء المماليك الذين عملت برسمهم أو بأمرهم ومما يلفت النظر أنه قد وصلنا تسع عشرة مشكاة باسم السلطان حسن وحده وتشهد مشكاوات السلطان حسن بما بلغته صناعة المشكاوات في القاهرة من تقدم وازدهار في عصر المماليك (شكل ١٤٤) .

الدواة والمقلمة

الدكتور حسن الباشا

أدى الإقبال على التعليم والكتابة إلى العناية بأدواتهما ومن ثم حرص الصناع المسلمون على اتقان هذه الأدوات والتفنن في تزيينها حتى صارت تحفا فنية تبهر الأنظار بجمالها وزخارفها فضلا عن دقة صناعتها ومتانتها .

ومن أدوات الكتابة التي حرص الفنانون على تطويرها واتقان صناعتها وتجويدها الوعاء الذي صنعوه لحفظ الأقلام والحبر . وقد أطلق العرب على هذا الوعاء تسميات بعينها مشتقة من اسم الشيء الذي كان يحفظ فيه مثل المقلمة أي وعاء الأقلام ، والمحبرة أي موضع الحبر (شكل ٤٤٦) ، كما أطلق عليه أيضا اسم الدواة ، وهي ما يكتب منه وقد قال أحد الشعراء :

عجبت لسيل كخط السطور   محبرة الكاتب المصـــــــــري



شكل ٤٤٦ – محبرة من الزجاج مزخرفة بطريقة الحفر – حوالي القرن السادس الهجري / ١٢ م (متحف برلين – عن زكي محمد حسن)

وقد تطور شكل الدواة أو المقلمة أو المحبرة إلى أن صارت على هيئة علبة مستطيلة ذات غطاء تشتمل عند أحد طرفيها على وعاء للمداد ، وفي الجزء الطويل الباقي تحفظ الأقلام .

وقد صارت تصنع بصفة أساسية من البرونز أو النحاس وتكفت بالذهب والفضة . وازدهرت صناعة الدوى في مختلف الأقطار الإسلامية كما تشهد بذلك النماذج الرائعة التي وصلتنا ، والتي تدل على المستوى الرفيع الذي بلغته هذه الصناعة كما تدل في الوقت نفسه على الروح الفنية والمهارة الصناعية التي يتمتع بها العامل القاهري .

وتمثل هذه الدوى بعض أساليب صناعة المعادن في هذه الأقطار ولقد ازدهرت في مدن العراق المختلفة وبخاصة في مدينة الموصل صناعة المعادن وتكفيتها بالذهب والفضة ويتضح ذلك في عدد من الدوى المعدنية التي تنسب الى هذا الاقليم .

وازدهرت صناعة الدوى المعدنية في مصر في عصر المماليك ، وقد أشار القلقشندي في موسوعته الكبرى " صبح الأعشى في صناعة الانشا " الى الدواة ، وذكر أن الكتاب في زمانه يتخذون الدوى من النحاس الأصفر والفولاذ وأنهم يتغالون في تجميلها وأحيانا يجعلونها بالفضة .

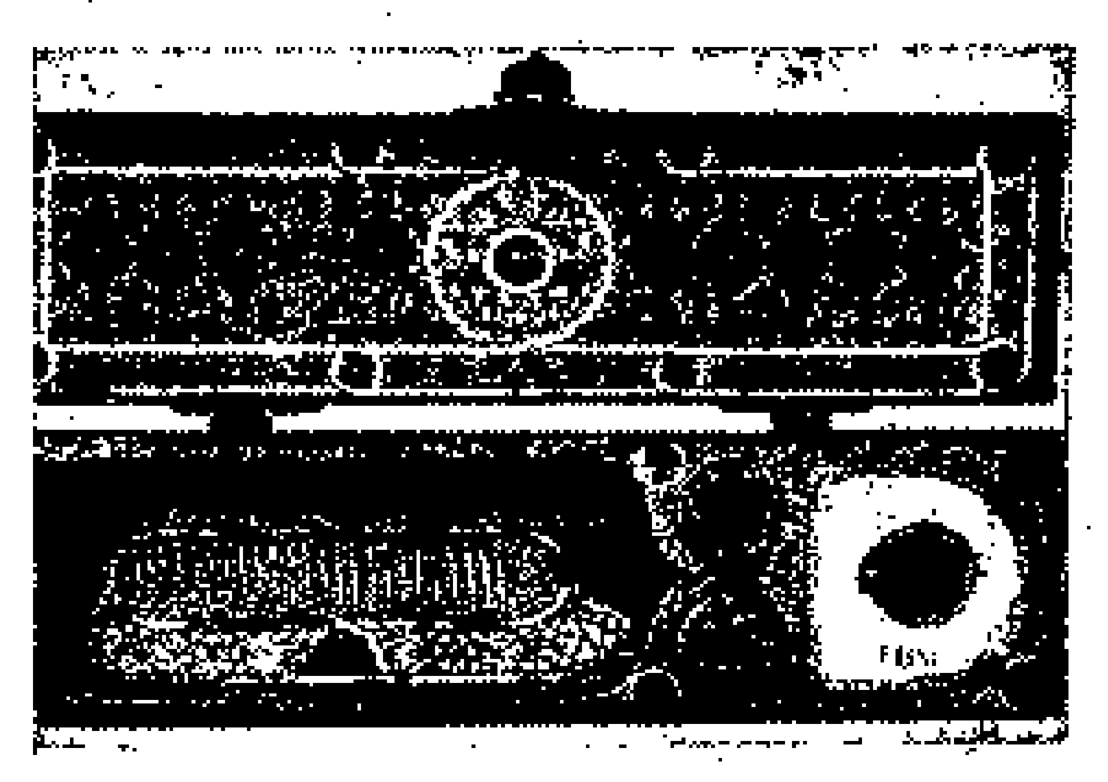
كما ذكر أن الدواة تشتمل على سبع عشرة آلة منها القلم والمقلمة والمحبرة والملواق لتحريك الحبر ، والمرملة أو المتربة لتجفيف المداد ، والمنشاة للصق الورق ، والمفذة لثقبه ، والملزمة لمنع الورق من الرجوع على الكاتب أثناء الكتابة ، والمرشة للرش تحت الأقلام وغيرها في بطن الدواة ، والممسحة لمسح القلم عند الفراغ من الكتابة ، والمسطرة للتسطير ، والمصقلة لصقل الذهب بعد الكتابة ، والمهرق وهو القرطاس الذي يكتب فيه ، والمسن لاحداد المدية أو السكين .

ومن أمثلة الدوى التي احتفظت بها القاهرة من العصر المملوكي الدواة النحاسية المكفتة بالفضة والمحفوظة بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة (سجل رقم ٤٤٦١) ويبلغ طول هذه الدواة ٣٠ سم وعرضها ٥ر٧ سم وارتفاعها ٥ر٦ سم وعليها كتابة تذكارية باسم السلطان المملوكي الملك المنصور محمد المتوفى سنة ٧٦٤ هـ (١٣٦٣ م) ويزخرف غطاء هذه الدواة من الداخل شريط عريض من الكتابة الكوفية المجدولة في وسطه منطقة مفصصة في مركزها شريط صغير من الكتابة نصه " عز لمولانا السلطان " ، أما باطن الدواة فيشتمل على كتابة بالخط الثلث الجميل نصها : " عز لمولانا السلطان المالك الملك المنصور العالم العادل " (شكل ١٤٧) .

ويغطي سائر أجزاء الدواة مختلف أنواع الزخارف التي كثر استعمالها على المعادن المملوكية كالزخارف النباتية المورقة التي تمثل بأشكالها ونقشها والأزهار

المفتحة ورسوم النبات والخطوط الهندسية المتنوعة وجميعها مرتبة ومنسقة بتوازن وانسجام إما داخل المناطق المخططة للأشكال أو بينها .

وقد اشتق من لفظ الدواة اسم وظيفة كانت لها أهميتها في الدول الإسلامية وهي وظيفة الدواتدار أو الدوادار ، وتتألف هذه الكلمة من لفظة دواة العربية ولفظة دار الفارسية ومعناها ممسك وبذلك يكون معناها ممسك الدواة أو الموكل بالدواة ، ويقصد بذلك الموكل بدواة السلطان أو الأمير .



شكل ٢٤٣ — دواة من النحاس المكفت بالفضة باسم السلطان المنصور محمد (٧٦٢ — ٧٦٤ هـ / ١٣٦١ — ١٣٦٣ م) متحف الفن الإسلامي بالقاهرة)

وقد عرفت هذه الوظيفة في الدول الإسلامية التي ظهرت في العصر العباسي مثل دولة الغزنويين ، والسلاجقة ودولة خوارزمشاه حيث كان شاغلها يسمى الدواتدار ، ثم انتقلت عن طريق الأتابكة والأيوبيين إلى دولة المماليك في مصر وسورية حيث عرف صاحبها باسم الدوادار .

وكان الدوادار يختار من بين خاصكية السلطان أي مماليكه الخاصة ثم ارتفعت رتبته فصار يختار من بين أمراء العشرات ثم من بين أكابر أمراء المئين وصار من أعلى الرتب العسكرية في دولة المماليك . وقد أخذت أهمية الدوادار في الازدياد حتى صار في المرتبة الثانية بعد السلطان ، ولم يكن للسلطان المملوكي دوادار

وقد بل ربما بلغ عددهم عشرة كان اعلاهم الدوادار الكبير الذي صار يسمى أمير دوادار أو أمير دوادار كبير ، ويليه نائبه الدوادار الثاني وهو أقل منه رتبة ، ثم الدوادار الثالث وهكذا الى آخرهم الدوادار الصغير الذي كان مجرد جندي أو مملوك من الخاصكية .

وكانت مهمة الدوادار في أساسها هي حمل دواة السلطان عند توقيعه على المراسيم والمكاتبات وما يتبع ذلك من الأمور المتعلقة بهذا المعنى من تبليغ الرسائل والأوامر عن السلطان وتقديم الرسائل والشكاوى اليه ، وكان من مهمته أيضا استقبال زوار السلطان والاستئذان لهم عليه ، والاشراف على كاتب السر وأصحاب البريد وسائر المكلفين بقضاء حاجات السلطان ، كما كان يشترك مع الوزير في نظر دار الضيافة والأسواق .

وكان من المراسم ان يصحب الدوادار رسل الملوك عند الدخول على السلطان وكان من علاماته عند دخول الرسول على السلطان أن يتناول الدوادار منه الكتاب ويمسحه بوجه الرسول ثم يقدمه الى السلطان فيفتحه ويدفعه بدوره الى كاتب السر فيقرؤه على السلطان .

ونظرا الى أن الدوادار كان يطلع بحكم وظيفته على ما يجري في الدولة من أمور وما يقدم الى السلطان من مكاتبات ورسائل وما يخرج عنه من أوامر وتعليمات كان يشترط عليه كتم الأسرار ، كما كان يؤخذ عليه العهد بالا يخفي عن السلطان شيئا يبلغه ولو كان ضده هو نفسه ، وألا يأمر بشيء الا بحسب أمر السلطان ، وأن يأمر بتنفيذ كل ما يطلبه السلطان .

ولم تقتصر هذه الوظيفة على دوادارية السلطان بل كان بعض الامراء يتخذون لهم دوادارية ، كما كان يلحق ببعض الموظفين دوادارية مثل دوادار كاتب السر الذي كانت مهمته حفظ أصول الأوامر والمكاتبات المتعلقة بديوان الانشاء ، كما خصص لتوقيع السلطان دوادار كان يسمى دوادار العلامة .

وكان من مراسم الدوادار اتخاذ الرنوك أو الشارات وكان رنك الدوادار بطبيعة الحال على هيئة دواة وقد وصلنا كثير من التحف والآثار المعمارية تحمل هذا الرنك .

المبخرة

الدكتور حسن الباشا

حظيت المبخرة بعناية الصناع والفنانين المسلمين نظرا لما كان لها من اهمية في المجتمع . والمبخرة هي الاداة التي يحرق فيها العود ليستجمر ويتطيب به أو يدخن ببخوره ؛ وتسمى ايضا المجمرة ، وقد اصطلح على تسميتها بالمبخرة . والبخور هي الدخنة التي تنتج من حرق بعض انواع الطيب كالعود الهندي والالوة و[illegible] وهي نوع من العود ، وقد يطري العود بعنبر أو مسك أو كافور أو غيره من الطيب .

وقد كان للبخور ولا يزال خطره في مختلف المجتمعات وعند كثير من الشعوب كما انه لايكاد يستغنى عنه في طقوس أي دين من الاديان . ومن هنا كان له اثره الكبير في اقتصاد الدول التي تنتجه وتقوم بتصديره .

ولقد كان – مثلا – لثروة بلاد اليمن القديمة من البخور فضل عظيم في الرخاء الاقتصادي الذي تمتعت به هذه البلاد في العصور القديمة وبالتالي في رقيها الحضاري والثقافي .

ولقد استخدم المجتمع الاسلامي البخور لاهداف مختلفة . فمن جهة كان البخور وسيلة من وسائل التطيب والنظافة . والتطيب مرغوب فيه فقد حبب الطيب الى النبي صلى الله عليه وسلم وجاء في الحديث ما نصه : « عليكم بالعود الهندي » . وقد فسر البعض بأنه العود الذي يتبخر به ، كما ورد في حديث النبي صلى الله عليه وسلم في صفة أهل الجنة :

« ومجامرهم الالوة وبخورهم العود الهندي غير مطرى » وفي حديث ابن عمر انه كان يستجمر بالالوة غير مطراة .

- وقد امتدح من يتطيب بالبخور قال الراجز :

لا يصطلي ليلة ريح صرصر الا بعود ألوة أو مجمر

ومن الطريف ان بعض البخلاء تعلل بالتبخر تهربا من أن يشاركه طعامه في طعامه أحد جاء في عيون الاخبار لابن قتيبة (المجلد الثالث صفحة ٢٦٩) أن أحد البخلاء دخل عليه وبين يديه فراريج فغطى الطبق بمنديله وادخل رأسه في جيبه وقال للداخل عليه : « كن في الحجرة الاخرى حتى أفرغ من بخوري » .

ويقبل النساء عادة على التبخر من باب التطيب والتجمل – وربما لمآرب اخرى ؛ وقد اعتبر ذلك من محاسنهن ، وقد وصف حميد بن ثور الهلالي امرأة ملازمة للطيب فقال :

لا تصطلي النار الا مجمرا أرجا قد كسرت من يلنجوج له وقصا

(واليلنجوج العود والوقص كسار العيدان)

وأنشد ابن الاعرابي :

غوسامة بكافور وعسود السوء قسيانة تذكى عليهما المجامر

وقد جرت العادة أن يبخر الثياب ليطيب ريحها ، كما اعتني أيضا بتبخير الاماكن ولاسيما الاماكن العامة حيث يجتمع عدد كبير من الناس .

ولا شك أن أولى الاماكن بالتبخير هي المساجد وكان مسجد النبي في المدينة يجمر أي يبخر بالطيب ، وكان يقوم بإجماره رجل يسمى نعيما وكان يقال له نعيم المجمر . كما اقبل الناس على تبخير الخانات والاسواق والوكالات والحمامات والبيمارستانات وغيرها من المحلات العامة . وبالاضافة الى تلك اعتني بتبخير المساكن الخاصة ولا زلنا حتى اليوم نشاهد الناس — وبخاصة في الاحياء الشعبية — يحرصون على تبخير بيوتهم وحوانيتهم ومتاجرهم .

ولم يقف استعمال البخور عند الاحياء بل استحسن تبخير الاموات وقد جاء في الحديث « اذا أجمرتم الميت فجمروه ثلاثا » ، والاجمار هنا هو التبخير بالطيب .

وبالاضافة الى استعمال البخور بقصد التطييب استعمل ايضا في اعمال السحر والشعوذة . وربما استعمل السحرة والمشعوذون أنواعا معينة من البخور تمتاز بروائحها النافذة وأثرها المخدر وذلك حتى يسهل عليهم التأثير في الناس وتضليلهم وإيهامهم بخيالاته وأوهام ؛ وربما ساعدهم على تحقيق غرضهم ما يحدثه بعض أنواع البخور من فرقعة عند وضعه على الجمر وما يتبع ذلك من انتشار سحابة البخور في جو الغرفة المغلقة التي يزاول فيها المشعوذون سحرهم مما يؤدي الى اضعاف الرؤية وخلق جو من الغموض يسهل لهم التأثير في مشاهديهم .

واستعمل البخور لهدف آخر قريب من السحر هو الرقية أو العوذة من العين أو المرض؛ إذ كان المعتاد أن يبخر الانسان أثناء الاسترقاء لدفع الشر والمرض واتقاء الحسد، كما تبخر الاشياء أيضا لحفظها من التلف وصيانتها من الحسد .

وإزاء هذا الاستعمال الواسع للبخور في المجتمع الاسلامي عني بأدواته وهي المباخر . فالى جانب المباخر العادية التي كان يستعملها عامة أفراد الشعب تفنن الصناع الاسلاميون في عمل مباخر تعتبر من حيث جودة الصناعة وجمال الزخرفة نماذج رائعة لما بلغته الفنون التطبيقية من التقدم والازدهار في المجتمعات الاسلامية .

وقد كانت هذه المباخر تصنع عادة من المعدن كما اتخذت أشكالاً مختلفة ، وزخرفت بطرق شتى كالنقش والحفر والتخريم والتكفيت والترصيع وغير ذلك ، واستخدم في تجميلها أنواع كثيرة من الزخارف كمناطق الكتابات الكوفية والرسوم النباتية والهندسية وأشرطة الكتابات . هذا ومن المرجح أن بعض الصور التي زخرفت بها نماذج من المباخر التي وصلتنا كان لها صلة بالأسطورة والرقى مثل صور الحيوانات المجنحة والطيور ذات الرؤوس الآدمية .

وتحتفظ المتاحف والمجموعات الفنية المختلفة بمجموعات من المباخر ترجع إلى عصور وبلاد إسلامية شتى ، ويمثل كل منها طرازاً فنياً مميزاً . وتعتبر المباخر القاهرية نموذجاً لما وصلت إليه صناعة المباخر في القاهرة من مستوى رفيع .

وليس من شك في أنه صنع في القاهرة في العصر الفاطمي أنواع كثيرة من المباخر على هيئة المشكاة الزجاجية التي انتشر استعمالها بشكل واسع في عصر الأيوبيين والمماليك .

وقد وصلنا نموذج من هذه المباخر مرسوم على الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني في مجموعة كثكوان بمتحف فيكتوريا والبرت في لندن طبق من الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني البني اللون قطره ٢٣ سم وعليه إمضاء صانعه سعد . وكان عثر عليه بالقرب من مدينة الأقصر بمصر . ويزخرف باطن الصحن رسم يمثل رجلاً ملتحياً يمسك بيده اليمنى سلسلة يتدلى منها إناء يعتقد أنه مبخرة . ويرتدي الرجل ثوباً ذات أكمام فضفاضة مما يقربه من هيئة رجال الدين . ويحلى كلا من المبخرة وثوب الرجل أفرع من العروق النباتية المتصلة التي يتميز بها أسلوب الفنان سعد ، كما يوجد حول المبخرة شريط زخرفي يشبه زخرفة العصابة حول عضد الرجل . ويوجد في أرضية الرسم بعض وحدات زخرفية محورة من أشكال نباتية أكبرها تشبه علامة عنخ أو علامة الحياة عند الفراعنة التي يعتقد أنها تطورت بعد ذلك إلى علامة الصليب عند القبط .

ونظراً إلى أن ملامح الرجل المسيحي قد رسمت حسب الأسلوب البيزنطي المسيحي فمن المحتمل أنه يمثل أحد رجال الدين المسيحيين . ومما يرجح ذلك أن الثوب الذي يرتديه الرجل يزخرفه عند أسفل الوسط شريط عليه وحدة متكررة من رسم يشبه الصليب ، وبناء على ذلك فمن المحتمل أن هذه الصورة تمثل قسيساً يزاول بعض الطقوس الدينية المتصلة بالتبخير .

هذا وقد ورثت الدولة الأيوبية تقاليد صناعة المعادن — بما في ذلك صناعة المباخر — من الدولة الفاطمية من جهة ، ومن دول السلاجقة والأتابكة من جهة أخرى .

وقد عرفت في هذه الدولة صناعة المباخر المكفتة بالفضة التي كانت أكثر ازدهارا في شرق إيران وفي العراق وبخاصة اقليم الموصل .

وفي مجموعة شريف صبري مبخرة من النحاس المكفت بالفضة تشكل جسمها على هيئة اسطوانية ويعلوها غطاء على هيئة نصف كرة في أعلاه قمة على شكل ناقوس مقلوب ويلتف حول أعلى جسم المبخرة شريط من الكتابة المكفتة بالفضة بالخط النسخ الأيوبي وتشتمل على اسم السلطان العادل أبي بكر ابن السلطان الكامل محمد . ويلتف حول المبخرة شريط آخر يشتمل على رسوم حيوانات تجري متتابعة بعضها ذو رأس آدمي ، ويحصر الشريطان بينهما شريطا أكثر اتساعا يحتوي على مناظر لصيد تتخللها دوائر بها رسوم مزواة متداخلة .

أما الغطاء المقبب الشكل فيلتف حول أسفله شريط يشتمل على رسوم حيوانات مجنحة تعدو متتابعة وبعضها ذو رأس آدمي . ويغطي باقي الغطاء — فيما عدا الجزء العلوي — زخارف مفرغة تتألف من وحدات على هيئة زهرة ذات ثلاثة فصوص ، ويتخلل هذه الزخارف المفرغة أشكال دائرية مفصصة تشتمل على رسوم مكفتة .

أما أرجل المبخرة فيزخرفها تفاريع متداخلة من العروق النباتية تتخللها وريقات نباتية صغيرة .

والحق أن هذه المبخرة تعتبر نموذجا رائعا للمباخر الأيوبية ولما بلغته صناعة المعادن في ذلك العصر من تقدم وازدهار .

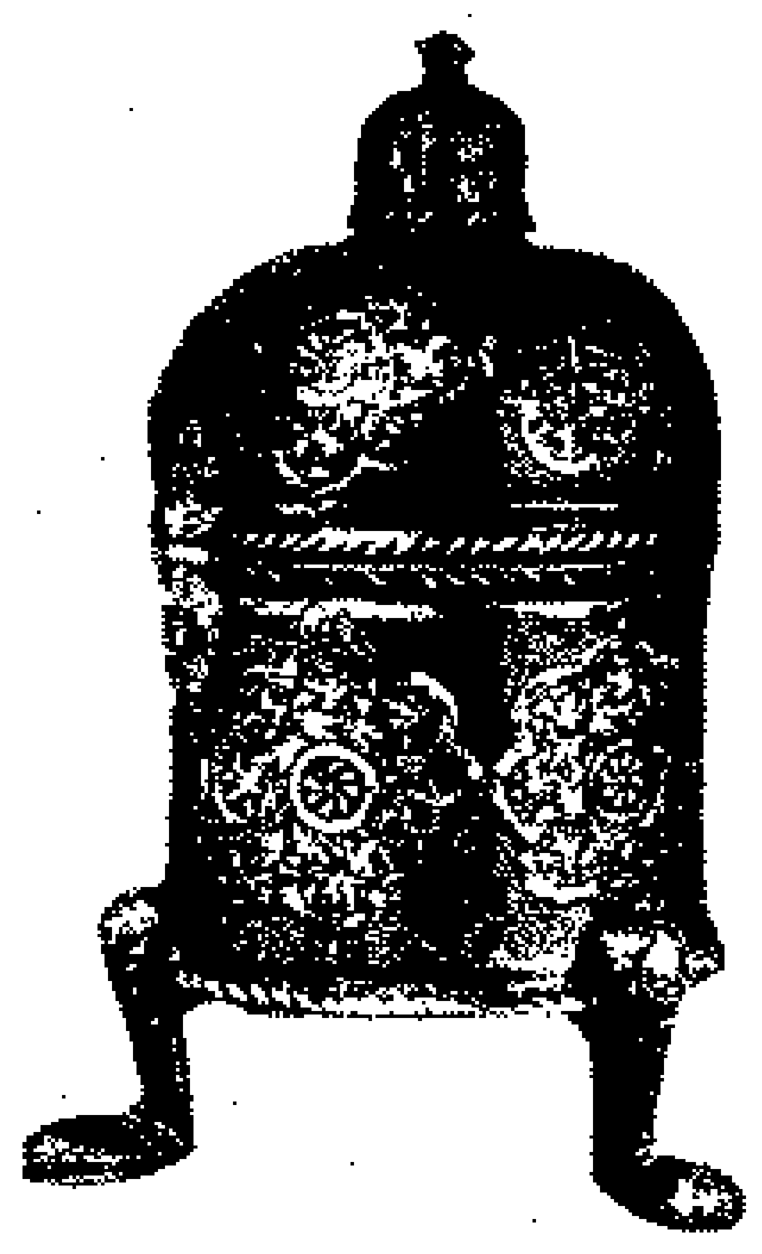
وقد ورثت الدولة المملوكية التقاليد الفنية والصناعية الأيوبية التي قدر لها أن تتطور في العصر المملوكي حتى بلغت مستوى رفيعا من حيث الصناعة والزخرفة . ولقد ساعد هذا الرقي هجرة كثير من صناع المعادن الموصليين إلى دولة المماليك بعد سقوط الموصل في يد المغول في القرن السابع الهجري (١٣ م) . ويشهد بالجودة ما وصلنا من هذه الدولة من تحف معدنية كثيرة .

وتمثل المباخر المملوكية صورة لما بلغه فن صناعة المعادن في هذا العصر من تقدم ورقي ، وهي لا تختلف في شكلها العام وأسلوب صناعتها عن المباخر الأيوبية . ويحتفظ كثير من متاحف العالم بمجموعات من المباخر المملوكية يمتاز معظمها بما يغطي سطحها من رسوم جميلة مكفتة تكفيتا وافرا ومتقنا بالفضة والذهب (الشكل ١٤٨) .

وتمتاز زخارف المباخر المملوكية — شأنها شأن غيرها من التحف المعدنية المملوكية — بميزات زخرفية خاصة مثل رسم أزواج من الطيور مرتبطة بطرق مختلفة ، ورسوم مناطق دائرية مفصصة ، ورسوم الرنوك والشارات

التي شاع استخدامها في عصر المماليك ، وزخرفة المسطح بخطوط ملتوية مزواة ومتداخلة ومتشابكة .

هذا وقد ظلت صناعة المباخر في رواج نظرا الى ما ساد المجتمع الاسلامي من تقاليد تحبذ استعمال البخور .



شكل ٩٩١ ـ مبخرة من النحاس المكفت بالذهب والفضة ـ حوالي القرن الثامن الهجري (١٤ م) متحف الفن الاسلامي بالقاهرة)

المرآة

الدكتور حسن الباشا

من الأدوات المنزلية التي ازدهرت صناعتها في مدينة القاهرة المرآة وهي ما تراءى فيه أي ما تظهر فيه نفسه . والمرآة أداة ضرورية للزينة والنظافة عموما (شكل ٢٤٩) .

ومن الواضح أن استعمال المرآة لصيق بالنساء ، ومن ثم فالرجال الذين يستعملون المرآة ، وفي ذلك أنشد بعض الشعراء :

إذا الفتى لم يركب الأهوالا — فأعطه المرآة والمكحالا

واسع له وعده عيالا

والمرآة من غير شك قد تبعث السرور في نفس المتفائل إذا نظر فيها ورأى الذي يعجبه بنفسه والمغتر بجماله ، وقد ألمح أحد الشعراء إلى ذلك فقال :

كنت قد أصبحت وردا فاغتدت — لك من ورد خديها عرق

ومشت عجلى إلى مرآتها — فإذا ورد كمورد في الطبق

ولكن المرآة في أوقات أخرى قد تكون مصدر ألم وحزن للمتشائم أو لمن أصابه المرض أو كبر السن كما أشار إلى ذلك أحد الشعراء :

لما نظرت إلى المرآة إذ جليت — فأنكرت مقلتاي كل ما رأتا

رأيت فيها شيخا لست أعرفه — وكنت أعهده من قبل ذاك فتى

فقلت أين الذي بالأمس كان هنا — متى ترحل عن هذا المكان متى

فاستجهلتني وقالت لي وما نطقت — قد كان ذاك وهذا بعد ذاك أتى

هون عليك فهذا لا بقاء له — أما ترى العشب يفنى بعد ما نبتا

وهكذا ربما كانت المرآة وسيلة إلى السعادة أو البؤس ؛ فقد ينظر إنسان نفسه فيها فيسره شكله فيفرح ، وقد ينظر آخر فيها فيسوءه منظره فيحزن ، وربما ارتبطت لذلك في الأذهان بالحظ والفأل فاتخذت كتميمة تجلب الصحة والسعادة وتدفع الشر وتفادي الأخطار ، وربما بولغ في ذلك فاتخذت كأداة للسحر والشعوذة .

ولذلك كان الصناع الاسلاميون يشطفون سطح المرايا احيانا في طالع سعد على شيئا لصاحبها الخير وتصرف عنه السوء والشر .

وقد جاء في كتابة اثرية على مرآة من البرونز محفوظة بمتحف الفن الاسلامي بالقاهرة (سجل رقم ١٥٢٣٥) ما نصه :

«بسم الله الرحمن الرحيم صنعت هذه المرآة المباركة في طالع سعيد مبارك وهي ان شاء الله تنفع للوجع والمطلقة وسائر الاوجاع والالام تجبر باذن الله تعالى وذلك في شهور سنة ثمان واربعين وخمسمائة الحمد لله وحده وصلواته على سيدنا محمد وآله وصحبه وسلم تسليما كثيرا عمل في دور الشمس ببرج الحمل سبع ساعات» .

كما وجدت آيات قرآنية وكتابات تتعلق بالسحر والتعويذة على مرآة من البرونز بالمتحف نفسه « سجل رقم ١٥٢٤٢ » وجاء فيها ما نصه :

«هذه الاسماء منقوشة في طالع سعيد في سنة خمس وسبعين وستمائة» .

وبالاضافة الى الكتابات المتعلقة بالسحر اشتملت بعض المرايا على ادعية . من ذلك ما نجده من كتابة على مرآة من البرونز بالمتحف نفسه « سجل رقم ١٥٢٣٦ » نصها :

« العز والبقا والدولة والبهاء والرفعة والسنا والغبطة والعلا والملك والثنا والقدرة والعلا لصاحبه ابدا » .

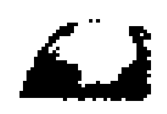
وكتابة اخرى على مرآة بالمتحف نفسه « سجل رقم ١٥٢٤٩ » نصها :

« العز الدائم والعمر المسلم والاقبال الشامل والسعد الناصر والجد الصاعد والدهر المساعد والامر النافذ والبقا ابدا » .

وليست الكتابات على المرايا الاسلامية وحدها هي التي تشير الى اعتقادات كثيرة بل ان كثيرا من رسومها وزخارفها كانت ذات صلة بهذه المعتقدات ؛ وذلك مثل رسوم الحيوانات ذات الاجنحة والرؤوس الآدمية التي كانت تمثل حراسا الهية عند العراقيين القدماء ؛ ورسوم البروج الفلكية ومناظر البهجة والسرور والتوفيق في الصيد وحياة البلاط .

والحق ان اتخاذ المرآة كتميمة او كاداة للسحر والشعوذة قد عرف عند بعض الشعوب القديمة وبخاصة عند الصينيين .

وكانت المرايا منذ العصور القديمة تصنع من معدن مصقول لامع . وشاع استخدام هذا النوع من المرايا عند الصينيين القدماء حيث كان سطحها المصقول في بعض الاحيان مقعرا حتى يعكس صورة اكبر من مساحته وذلك على عكس المرايا الاسلامية التي كانت مستوية السطح .



غير أن المرايا الصينية تشبه المرايا الإسلامية من حيث أن زخارفها كانت مصبوبة من معدن المرآة نفسه وذلك على عكس المرايا اليونانية والرومانية التي كانت زخارفها مضافة .

ومما يسترعي الانتباه أن المرايا المعدنية الإسلامية تأثرت تأثرا كبيرا بالمرايا المعدنية الصينية من حيث السبك والصناعة وأسلوب الزخرفة ، بل أن هذا النوع من المرايا قد شاع استعماله في الإسلام عند الشعوب التي تأثرت بالحضارة الصينية مثل السلاجقة والفرس ، ولذلك ينسب معظم المرايا المعدنية الإسلامية إلى السلاجقة وخلفائهم من الأتابكة في بلاد العراق وإيران .

وليس من شك في أن استعمال المرايا المعدنية في الإسلام يرجع إلى عصر مبكر . وأقدم المرايا الإسلامية المؤرخة التي وصلتنا ترجع إلى سنة ٥٤٨ هـ (١١٥٣ م) . غير أنه قد وصلتنا بعض مرايا يمكن أن ننسبها إلى ما قبل ذلك .

والمرآة المعدنية الإسلامية على هيئة قرص يتراوح قطره بين حوالي ١٠ و ٢٠ سم ، وله مقبض يمسك منه ، وقد يكون المقبض جزءا من القرص نفسه أو مضافا إليه .

وقد جرت العادة أن يكون أحد الوجهين مصقولا ومجلوا لأنه يستعمل كمرآة ، وأن يزخرف الوجه الآخر — وهو ظهر المرآة — بالرسوم البارزة أو المحفورة . وقد تعلق المرآة أو تمسك بواسطة حلقة تمسك بجزء بارز في وسط ظهر المرآة ، وفي هذه الحالة يستغنى عن المقبض .

وكانت المرآة تصنع من البرونز أو النحاس أو الصلب أو الفضة ، وتزخرف بواسطة الحفر أو التشكيل ، وقد يكفت البرونز بالفضة والذهب .
وقد وصلتنا مجموعة كبيرة من المرايا المعدنية الإسلامية التي تمتاز بأسلوب زخرفي يختلف عن غيره من الأساليب الزخرفية على التحف المعدنية الأخرى . ومن الملاحظ أن الصانع الإسلامي كان يراعي أن تتفق أشكال الزخارف وتنسيقها مع هيئة المرآة الدائرية ؛ فكانت الزخارف في كثير من الأحيان ترتب على هيئة دوائر متداخلة حول مركز المرآة . وكانت هذه الدوائر تشتمل على أنواع مختلفة من الرسوم من هندسية ونباتية ورسوم كائنات حية . وكانت الدائرة الداخلية تشتمل في كثير من الأحيان على وحدة زخرفية مكونة من الرسم المعروف باسم شجرة الحياة . ويتألف هذا الرسم من زخرفة نباتية ذات جانبين متماثلين ومتقابلين ، ويحف بها من اليمين والشمال حيوانان خرافيان متشابهان ، وفي وضعين متقابلين أو متدابرين . وقد شرحت هذه الوحدة الزخرفية في عمل سابق .

أما الدائرة الخارجية فكانت تشتمل في الغالب على كتابة بالخط النسخ أو الكوفي تلف حول الترس .

ويوجد زخرفة شجرة الحياة المذكورة على ظهر مرآة من البرونز المسجلة بمتحف الفن الإسلامي بكلية الآداب بجامعة القاهرة (سجل رقم ١٧٣١) . ويبلغ قطر هذه المرآة . . سم وتنسب إلى ايران أو العراق في القرن السادس الهجري (١٢ م) وتتألف الزخرفة هنا من حيوانين مجنحين متدابرين لهما رؤوس آدمية ، وبينهما زخرفة نباتية ذات جانبين متماثلين . ويلف حول هذه الرسوم شريط من الكتابة الكوفية يشتمل على أدعية . ومن الملاحظ أن في وسط ظهر المرآة جزءا بارزا تمسك منه المرآة .

وتوجد زخرفة مشابهة على ظهر مرآة ثانية من البرونز بمتحف برلين ، وعلى أخرى في متحف المتروبوليتان في نيويورك .

وفي المتحف الأخير مرآة من الحديد تشتمل على الوحدة الزخرفية نفسها ولكن باختلاف في العناصر . وتتميز هذه المرآة بأن لها مقبضا . وتنسب هذه المرآة إلى مصر في عصر المماليك . وتتألف زخرفة شجرة الحياة عليها من لوزتين متقابلتين حول رسم نباتي محور ، ويلف حولهما شريط دائري من زخرفة هندسية مجدولة .

ومن المرايا التي تنفرد ببعض مميزات خاصة مرآة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة (سجل رقم ١٥٣٢٩) ويبلغ قطرها ٢١ سم وتتميز هذه المرآة بأن مقبضها مجوف وبداخله شيء يسمع له رنين عند تحريك المرآة . وتشتمل المرآة على كتابة بالخط النسخ نصها :

« عز لمولانا السلطان الملك العالم العادل الغازي المجاهد المرابط الثاغر السيد الأجل المالك الملك العادل المؤيد المنصور » .

وربما تشير الألقاب الواردة في هذه الكتابة إلى أحد سلاطين المماليك في مصر .

وفي المتحف نفسه مرآة من البرونز ذات شكل متميز (سجل رقم ١٥١٢٥) ويبلغ طول قطرها ١٩,٥ سم وتتميز هذه المرآة بأن حافتها مفصصة . وأساس زخرفة هذه المرآة دائرة مركزية تحتوي على رسم حيوانين متقابلين بينهما شكل زخرفي ، ويلف بهذه الدائرة شريط يشتمل على أربع دوائر تتبادل معها كلمات بالخط الثلث ويشتمل كل من الدوائر على رسم محور من زهرة اللوتس . أما الكلمات فنصها :

« العز والإقبال والدولة والسعادة » (انظر أحمد ممدوح حمدي : مقتنيات للتجميل بمتحف الفن الإسلامي ص ٦٧ – ٨١) .



شكل ١٤٩ — مرآة من النحاس المكفت بالفضة — حوالي القرن الثامن الهجري / ١٤ م
(متحف الفن الإسلامي بالقاهرة)

مطرقة الباب

الدكتور حسن الباشا

قد يتساءل البعض كيف نعتبر مطرقة الباب — رغم ما يبدو من ضآلة شأنها — من التراث الفني الاسلامي . غير أنه من المعروف أن الصناع والفنانين المصريين لم تقف عنايتهم عند حد الاشياء الضخمة أو الواضحة الاهمية ، بل تطرقت أيضا الى الادوات الصغيرة والاجزاء التي قد لا تسترعي انتباه الكثيرين : مثل شباك القلة وصنبور الابريق وقاعدة الاناء ، مما يشهد من غير شك على رقي الذوق الفني والتقدم المدني والحضاري .

ومطرقة الباب عبارة عن اداة صغيرة من المعدن تثبت بالباب من الخارج بحيث يمكن تحريكها والقرع بها على قاعدة معدنية لاحداث صوت يسمعه من بداخل البيت فيفتح للطارق ان شاء ، ويمكن تسميتها ايضا بمقرعة الباب ، وتسمى في اللغة المصرية الدارجة (السماعة) (شكل ١٥٠) .

وتلعب مطرقة الباب دورا هاما في آداب دخول البيوت التي عني الاسلام باقرارها .

وربما كان من أسباب العناية بمطرقة الباب أيضا أنها أول ما يشاهده الضيف من المنزل ، ومن ثم فانها بمثابة عنوان لما يكون عليه البيت وأهله من حسن وجمال وما يتمتع به أهله من ذوق فني أو من ثراء ورخاء .

ولقد حظيت مطرقة الباب بعناية صناع المعادن في القاهرة فاهتموا بتجميلها وتحسينها عن طريق التشكيل الجميل والزخرفة بالرسوم البارزة والمحفورة والمفرغة ، كما أعنوا بمتانتها حتى تتحمل القرع والطرق لاسيما وأن البعض يلح في الطرق حتى يؤذن له كما قال الشاعر اسماعيل صبري :

طرقت الباب حتى كل متني   فلما كل متني كلمتني

وكان يراعى في تشكيل مطرقة الباب أن تكون متلائمة مع شكل الباب نفسه وحلياته وزخرفه : ففي حالة كسوة الباب مثلا بحليات برونزية مستمدة من الاشكال النباتية او الهندسية كانت مطرقة الباب تشكل حسب الاسلوب نفسه .

ويحتفظ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة بمجموعة من المطارق البرونزية تنسب الى مصر في عصر المماليك ، ويلاحظ أن بعض هذه المطارق قد شكل على نمط حليات الأبواب التي كان مثبتا بها .

ومن مطارق الأبواب بالمتحف نفسه مطرقة من البرونز المفرغ « سجل رقم ٤٣٢٤ » تتألف من رسوم عروق نباتية محورة تتشابك وتتداخل مكونة شكلا دائريا مفصصا تملؤه مناطق متقابلة يحتوي كل منها على صورة ورقة نباتية ذات ثلاثة فصوص ، وتحف هذه المناطق بشكل نجمي في الوسط له ست زوايا ، ويتدلى من أسفل المطرقة شكل على هيئة ورقة نباتية ذات ثلاثة فصوص ، ويزخرف السطح كله رسوم محززة ومحفورة ويوجد في أعلى المطرقة صورة حيوانين متماثلين يتواجهان على جانبي مشبك المطرقة (انظر صورة الغلاف) .

وبالمتحف نفسه مطرقتان متشابهتان قد شكلت كل منهما على هيئة منطقة دائرية مفصصة ويزخرفها شريطان ملتويان متداخلان من الدوائر المفرغة التي تتبادل مع أشكال بارزة ، وفي وسط المطرقة قرص نجمي مفرغ ذو ثماني شعب ، ويتدلى من أسفل المطرقة شكل على هيئة ورقة نباتية ذات ثلاثة فصوص (شكل ١٥٠) .

وشاع اتخاذ مطارق الأبواب المشكلة على هيئة رسوم مستمدة من الزخارف النباتية العربية المورقة التي عرفت عند علماء الفنون والآثار باسم « الأرابسك » وقد وصلنا عدد من هذه المطارق التي تعتبر من أجمل ما أنتجه صناع المعادن العرب .

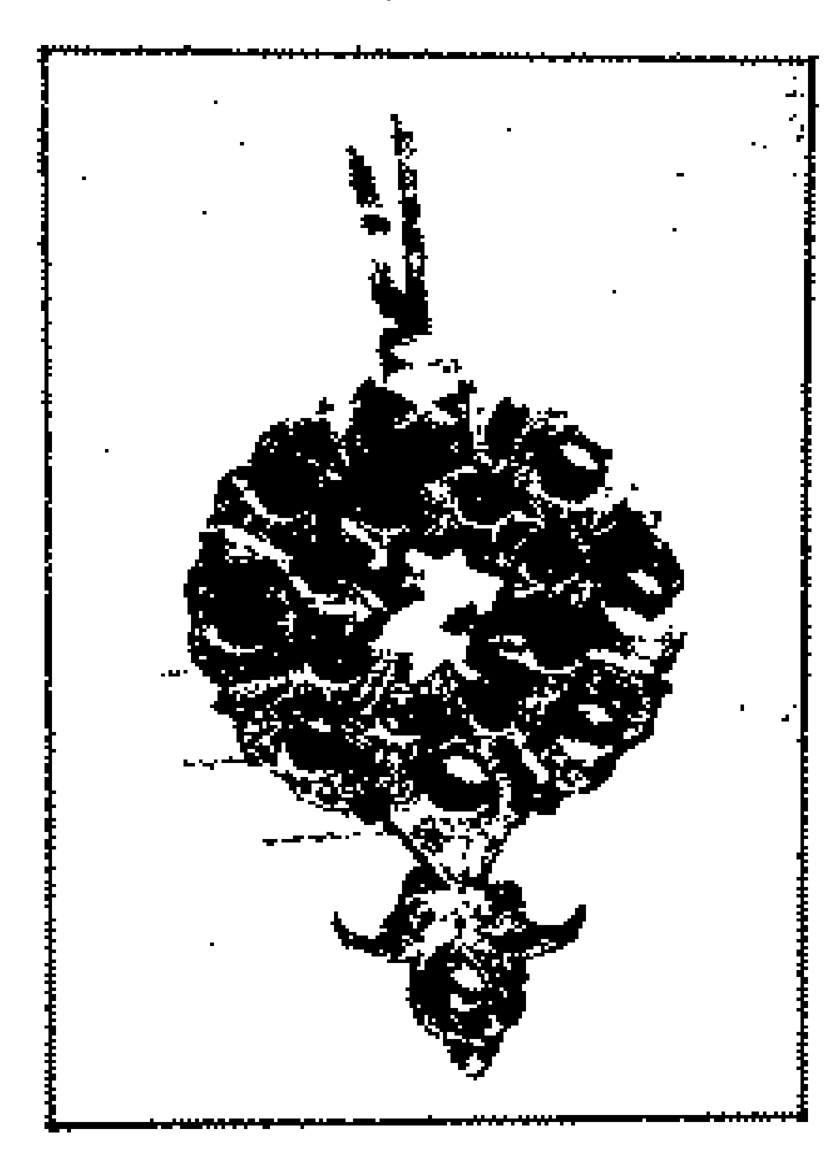
وكان بعض ملاك البيوت من أمراء المماليك يحرصون على أن ينقشوا على مطارق أبوابهم شعاراتهم أو أسماءهم على نمط ما كان متبعا في عصر المماليك من إثبات الشعارة والأسماء على العمائر والثياب وسائر الأدوات . وفي متحف الفن الإسلامي بالقاهرة مطرقة باب حفر عليها شعار على هيئة كأس وكان هذا الشعار يتخذه ملوك الأمراء الذين كانوا يشغلون وظيفة الساقي .

وللكنيسة ورفيرج بالمانيا الشرقية باب له مطرقة عليها كتابة دائرية تشتمل على أدعية وأشعار مكتوبة بخط عربي زخرفي جميل ، ومن الواضح أن هذا الباب قد نقل من أثر إسلامي .

وقد جرت العادة أن يشكل الصناع المسلمون بعض الأدوات المعدنية على هيئة حيوانات أو طيور . . كأن تشكل المبخرة على هيئة أسد ، ويحتوي

الابريق على هيئة ديك ، وغطاء الاناء على هيئة طائر وهكذا ، ومن ثم فان بعض مطارق الابواب قد شكلت على هيئة حيوانات مختلفة .

وربما كان تشكيل مطرقة الباب على هيئة حيوان يتضمن في بعض الأحيان اعتبارها طلسما ذا أثر سحري أو تميمة تمنع الشر من الدخول .



شكل ٤٨١ — مطرقة باب — حوالي القرن التاسع الهجري (١٥ م)
(بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة)

ومن المعروف أن الآشوريين القدماء قد اعتادوا أن يقيموا عند مداخل معابدهم وقصورهم تماثيل ضخمة البرونز على هيئة حيوانات خرافية تتألف من

جسم أسد أو ثور ، ورأسي ثعبان ، وجناحي نسر ، وكانوا يعتقدون أن تلك التماثيل عبارة عن حراس تحمي المعبد أو القصر من دخول الأرواح الشريرة . ويبدو أن الفنان قد اتخذ لغرض قريب من ذلك عند الصينيين وبعض شعوب الشرق الأقصى . وقد انتقلت بعض هذه الأوهام الى بعض الشعوب الاسلامية ذلك أن السلاجقة عندما جددوا سور بغداد شيدوا في سنة ٦١٨ هـ (١٢٢١م) بابا في سور المدينة كان يطلق عليه اسم باب الطلسم نسبة الى ما كان يزخرف أعلاه من نقوش بارزة كان يعتقد أنها طلسم أو أثر سحري قوي . وكانت هذه النقوش تمثل تنينين متعانقين متواجهين حول رجل .

وقد يستشف بعض الدارسين ملامح ذلك في مطرقتين للأبواب محفوظة بمتحف برلين يمكن نسبتها الى عصر السلاجقة - وهي مشكلة على هيئة تنينين متقابلين في وضعة ترأسه يحف رقبتاهما بشكل يشبه رأسا محورا ، ويلاحظ أن كلا منهما له جسم ثعبان يلتف بعضه حول بعض ، وجناح طائر ، ورجلا حيوان ، كما شكل طرف ذيله على هيئة طائر ، وتتخذ المطرقة بصفة عامة شكلا زخرفيا جميلا مفعما بقوة التأثير والتعبير .

وربما كان تشكيل بعض مطارق الأبواب على هيئة صورة فرس يتضمن هدفا مماثلا لاسيما وأنه من الشائع بين بعض العامة اتخاذ صورة الفرس كتميمة ضد الحسد ولجلب الخير .

وقد عرف في عصور متأخرة تشكيل المطرقة على هيئة قبضة يد ، وهذه تمثل من غير شك اليد التي استخدمتها المطرقة في قرع الباب .. وربما كان تشكيل مطرقة الباب على هيئة يد ذات خمسة أصابع يتضمن في الوقت نفسه دفع الحسد ، ذلك أن بعض العامة قد يطبعون على أبوابهم أو واجهات منازلهم كفا بأصابع خمسة كتميمة ضد الحسد وعين السوء .

وليس من شك في أن بعض مطارق الأبواب يتضمن معاني رمزية ولاسيما تلك المطارق المشكلة على هيئة أهلة تحتضن المقاعد بأطلة منها ؛ ذلك أن الهلال يرمز الى الاسلام من جهة ، كما كان يرمز الى الخير عند الساسانيين في ايران من جهة أخرى . وهكذا نجد أن مطرقة الباب قد استوحى الفنان القاهري المسلم بها من التعاليم الاسلامية ، وأتقن صناعتها وجملها مسترشدا بروح الاسلام .. ثم لعبت الأوهام والخرافات أحيانا دورها في صوغها وتشكيلها .

وأيا ما كان الهدف الذي يكمن وراء تشكيل مطرقة الباب بصورة معينة أو زخرفتها بطريقة خاصة فإنها قد اتخذت في جميع الأحوال الأسلوب الذي كان يسير الصناعات المعدنية الاسلامية في العصر الذي صنعت فيه ، كما أن الفنان القاهري قد استطاع أن يصنع من هذه الأداة الصغيرة تحفة فنية جميلة .

المـــراجع

تاريخ :

ابن عبد الحكم (ت ٨٧١ م) : فتوح مصر واخبارها (القاهرة ١٩١٤م).

احمد بن زنبل الرمال المحلي (ت ٩٦٠ هـ) : تاريخ السلطان سليم خان ابن السلطان بايزيد خان مع قانصوه الغوري سلطان مصر واعمالها . مصر ١٢٧٨ هـ ـ ١٨٦١ م (طبع حجر) .

احمد تيمور : اعلام المهندسين (القاهرة ١٩٥٧ م) .

جمال الدين الشيال (دكتور) : تاريخ مصر الاسلامية ــ جزءان (القاهرة سنة ١٩٦٧ م) .

جمال الدين يوسف بن تغرى بردى (ت ١٤٦٩ م) : النجـــوم الزاهـــرة في ملوك مصر والقاهرة (دار الكتب ١٩٢٩ ــ ١٩٤٢ م) .

جلال الدين عبد الرحمن السيوطي (ت ٩١١ هـ) : حسن المحاضرة في اخبار مصر والقاهرة (الشرقية بالقاهرة ١٣٢٧ هـ) .

سليمان رصد الحنفي (الشيخ) : كنز الجوهر في تاريخ الازهر .

شمس الدين ابو العباس احمد بن ابراهيم بن خلكان : وفيات الاعيان ــ جزءان (بولاق ١٢٨٣ هـ) .

عبد الحميد نافع : الذيل على المقريزي (مخطوط محفوظ بمكتبة الجـامع الازهـر) .

عبد الرحمن الجبرتي (ت ١٨٢٥ م) : عجائب الآثار في التراجم والاخبـار اربعة اجزاء (بولاق ١٢٩٧ هـ) .

عبد الرحمن زكي (دكتور) : القاهرة تاريخها وآثارها من جوهر القائد الى الجبرتي . (الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٦ م) .

عبد اللطيف ابراهيم (دكتور) : وثيقة امير آخور كبير قراقجا الحسـنى (مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة المجلد ١٨ الجزء الثاني ديسمبر ١٩٥٦) (مطبعة جامعة القاهرة سنة ١٩٥٩ م) .

الوثائق في خدمة الآثار « العصر المملوكي » (القاهرة ١٩٥٩ م) .

علي بن الحسن بن عساكر : [illegible]
أجزاء ، دمشق ١٣٢٩ هـ — [illegible]

محمد بن أحمد بن إياس الحنفي المصري (ت ٩٣٠ هـ) : بدائع الزهور في
وقائع الدهور ٣ أجزاء (بولاق ١٣١١ — ١٣١٢ هـ) وطبعة استانبول
١٩٣١ م وما بعدها أجزاء تحقيق : د . محمد مصطفى ، وموير ، وبول كاليه وموريتس .

نظير حسان سعداوي (دكتور) : التاريخ الحربي المصري في عهد صلاح
الدين (القاهرة ١٩٥٧ م) .

[illegible]

De Goeje, (M.J.)
Mémoire sur les Carmathes du Bahraïn et les Fatimides (Leyden, 1886).

Devonshire, (R.L.)
L'Egypte Musulmane. (Paris, 1926).

Lane - Poole, (S.)
History of Egypt. (London, 1901).
The Story of Cairo. (London, 1902).

[illegible] :

ابن دقماق : إبراهيم بن محمد المصري (٨٠٩ هـ — ١٤٠٦ ـ ١٤٠٧ م) :
الانتصار لواسطة عقد الأمصار . (القاهرة ١٣١٤ هـ / ١٨٩٦ م) .

ابن سعيد الأندلسي (ت حوالي أواخر القرن ١٣ م) : المغرب في حلى
المغرب (طبعة جامعة القاهرة ١٩٥٠ م) .

تقي الدين أحمد المقريزي (ت ٨٤٥ / ١٤٤١ م) : المواعظ والاعتبار
بذكر الخطط والآثار ، جزءان (بولاق ١٢٧٠ هـ) .

سعاد ماهر (دكتورة) : — القاهرة القديمة وأحياؤها (المكتبة الثقافية
رقم ٧٠ — أكتوبر سنة ١٩٦٢ م) .
— محافظات الجمهورية العربية المتحدة وآثارها الباقية في العصر
الإسلامي .
(المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ١٩٦٦ م)

عبد الرحمن عبد التواب : منشآتنا المائية عبر التاريخ (المكتبة الثقافية رقم ٩٦ ، نوفمبر ١٩٦٣ م) .

علي بهجت والبير جبرييل : ــ تعريب علي بهجت . حفريات الفسطاط القاهرة ١٩٢٨ م) .

ــ حفريات الفسطاط . المنتقى الفوتوغرافية (القاهرة ١٩٢٨ م) .

علي مبارك : الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة ، ومدنها وبلادها القديمة ــ ٢٠ جزء في أربعة مجلدات (طبعة بولاق ١٣٠٥ : ١٣٠٦ هـ) .

محمد رمزي : القاموس الجغرافي . (القسم الأول في مجلد واحد ، والقسم الثاني في أربعة مجلدات) مطبعة دار الكتب والتربية والتعليم ، ١٩٥٣ ــ ١٩٦٣ م .

محمد عبد الله عنان : مصر الإسلامية وتاريخ الخطط المصرية (دار الكتب ١٩٣١ م) .

ياقوت الحموي (٦٢٦ هـ ــ ١٢٢٩م) : معجم البلدان ، ١٠ جزء (القاهرة ١٣٢٣ هـ ــ ١٩٠٦ م) .

يوسف أحمد : مدينة الفسطاط أو مصر القديمة (الترقي بالقاهرة ١٩١٧) .

Aly Bahgat & Albert Gabriel:
Fouilles d'al Foustat. (Paris, 1921)

Casanova, (P.) :
Reconstitution Topographique de la Ville Fustat ou Misr. (I.F.A.O.) Tome, 35. (Cairo, 1919)

Clerget, (M.) :
Le Caire: Etude de géographie urbaine et d'histoire géographique. (Le Caire, 1934).

رحلات

ابن بطوطة : (ت ٧٧٩ هـ / ١٣٧٧م) : تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار . (المطبعة الخيرية بالقاهرة ١٣٢٢ هـ / ١٩٠٤ ــ المطبعة الأزهرية بالقاهرة ١٩٢٦ م) .

ابن جبير : (رحلة ١٢٠٤ م) : تذكرة بالأخبار عن اتفاقات الأسفار (تحقيق حسين نصار : طبعة دار الفكر العربي بالقاهرة .

البكري : أبو عبيد الله عبد الله بن عبد العزيز : المغرب في ذكر بلاد افريقية والمغرب (طبعة دي سلان الجزائر ١٨٥٧ م)

زكي محمد حسن (دكتور) : الرحالة المسلمون في العصور الوسطى (طبعة دار المعارف ١٩٤٥)

محمد مصطفى (دكتور) : السلطان قايتباي كما رآه الرحالة الألماني أرنولد فون هارف — مجلة الهلال مجلد ٦٣ — ١٩٥٥ .

ناصري خسرو (ت ٤٥٣ هـ / ١٠٦١ م) : سفر نامه - ترجمه إلى الفرنسية شارل شيفر (باريس ١٨٨١ م) ونقله إلى العربية د. يحيى الخشاب (لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة ١٩٤٥ م).

Coste, (P.)

Architecture Arabe et Monuments du Caire.
(Paris, 1837 - 39).

Description de l'Egypte. Etats Moderne, II Tome.
(Paris, 1809 - 1822, 2nd, edition).

Dopp, (P.H.)

«Le Caire vu par les Voyageurs Occidentaux du Moyen Age».
(Bull. de la Société Royale de Géographie d'Egypte. Tome, XXIII, 49 - 117, Tome, XXIV, 62 - 115).
(Le Caire, 1950 - 51)

Ebers, (G.)

Egypt : Descriptive, Historical and Picturesque. 2 vols. London, 1880 - 1883.

Hay, (R.)

Illustrations of Cairo. London, 1840.

Poiriel, (M.A.):

L'Egypte et la Nubie, Grand Album, Monumental, Historique, Architectural. (Paris, 1867).

Prisse d'Avennes :

L'Art Arabe d'après les Monuments du Kaire depuis le VIIè siècle jusqu'à la fin du XVIIIème siècle. III. Tome Albums & Tome, Texte. (Paris, 1869 - 1877).

Roberts, (D.)

Egypt & Nubia. 3 vols. (London, 1846 - 49).

تـــابع

آدم متز : الحضارة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى نقله الى العربية د محمد عبد الهادى ابو ريده (لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ١٩٤٠ م) .

حسن الباشا : الألقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار ـ دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٥٧

الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية ـ ٣ اجزاء دار النهضة العربية ١٩٦٥ ، ١٩٦٦

القلقشندى : شهاب الدين احمد (ت ٨٢١ / ١٤١٨ م) : صبح الأعشى فى صناعة الإنشا ـ ١٤ جزء (طبعـة دار الكتب المصريـة ١٩١٣ ـ ١٩١٨ م) .

معـــــاصرة

احمد فكرى (دكتور) : مساجد القاهرة ومدارسها ـ جزآن ـ القـاهرة ١٩٦١ ـ ١٩٦٦

حسن عبد الوهاب : اثر المرأة فى العمارة الإسلامية . (مجلة الهندسـة المجلد ١٥ ، ١٩٣٥ ـــ ١٩٣٧) .

تاريخ المساجد الاثرية ـ جزءان (دار الكتب المصرية ١٩٤٦ م) .

حسنى محمد حسن نويصر : مجموعة مبانى السلطان قايتباى بالقاهرة . (رسالة ماجستير مقدمة لكلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٧٠) .

السيد محمود عبد العزيز سالم (دكتور) : المآذن المصرية ـ القاهرة ١٩٥٩م.

عباس حلمي (دكتور) : تطور المسكن المصري الإسلامي من الفتح العربي حتى الفتح العثماني (رسالة دكتوراه مقدمة لكلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٦٨) .

فريد شافعي (دكتور) : مئذنة جامع بن طولون : رأي في تكوينها المعماري . (مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة المجلد الرابع عشر الجزء الأول مايو ١٩٥٢) .

ـــ عمارة مصر العربية (تحت الطبع) .

كمال الدين سامح (دكتور) : تطور القبة في العمارة الإسلامية . (مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة المجلد ١٢ الجزء الأول ١٩٥٠ م) .

ـــ العمارة الإسلامية في مصر . (النهضة المصرية . القاهرة ١٩٦٠ م)

محمد مصطفى نجيب : مدرسة خايربك (بباب الوزير) دراسة معمارية وأثرية (رسالة ماجستير مقدمة لكلية الآداب جامعة القاهرة سنة ١٩٦٨ م) .

محمود أحمد : جامع عمرو بن العاص بالفسطاط (بولاق ١٩٣٩) .

محمود عكوش : تاريخ ووصف الجامع الطولوني . (دار الكتب بالقاهرة ١٩٢٧ م) .

ولفرد جوزيف دللي : « تعريب محمود أحمد » : العمارة العربية بمصر وشرح المميزات البنائية الرئيسية للطراز العربي في القرنين ١٤ ، ١٥م (المطبعة الأميرية بالقاهرة ١٩٢٣) .

Briggs, (M.S.)

Mohammedan Architecture in Egypt and Palestine. (Oxford, 1924).

Comité de Conservation des Monuments de l'Art Arabe, Procès Verbaux des Séances, 41, Fasc. (1884 - 1951).

Creswell, (K.A.C.) :

A Brief Chronology of the Muslim Monuments of Egypt. (Bull. de l'Institut Français d'Archéologie Orientale, XVI, Cairo, 1919).

——— Archaeological Researches at the Citadel of Cairo, (Bull. de l'Inst. F.A.O. Tome, XXIII, Cairo 1924).

———— The Works of Sultan Bibars al-Bunduqdari in Egypt. (Bull. de l'Inst. F.A.O. Tome XXVI, Cairo, 1926).

———— La Mosquée de Amru. (Bull. de l'Inst. F.A.O. Tome. XXXII, Cairo, 1931).

———— Early Muslim Architecture. 2 Vols. (Oxford, 1932 - 40) and a 2nd Edition for the first volume in 1969, in to Parts.

———— Muslim Architecture in Egypt. 2. Vols. 1952 - 1959).

———— Bibliography of the Architecture Art and Crafts in Islam. (American University at Cairo Press, 1961).

Devonshire, (R.L.)
Some Cairo mosques and their Founders.
(London, 1921).

———— Rambles in Cairo. 1947.

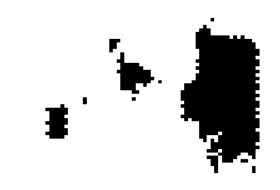
Farid Shafi'i:
An Early Fatimid Mihrab in the Mosque of Ibn Tulun. (Bull. of the Faculty of Art, Tome, XV. Part. 2 Cairo, 1953).

Franz.
Kairo. Leipzig. 1903.

Hassan Al Basha :
The «Muqarnas» A Genuine Characteristic of Islamic Art. Its Early Use and Development in Domes. (Cairo, 1965).

———— The Muqarnas : Its Early Use in Islamic Door ways and Towers. (Cairo, 1966).

Wiet, (G.) Hautecoeur, (L.)
Les Mosquées du Caire. 2 Tomes. (Paris, 1932).



الفنون التشكيلية

فنون الكتابة — خط :

إبراهيم جمعة (دكتور) : قصة الكتابة العربية .

حسن الباشا (دكتور) : الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار مكتبة النهضة — القاهرة — ١٩٥٧

— تطور الخط العربي في الإسلام — يناير — ١٩٦٢ م .

— الفنون الإسلامية والوظائف على الآثار العربية — ثلاثة أجزاء دار النهضة العربية بالقاهرة ١٩٦٥ — ١٩٦٦ م .

— الخط الفن العربي الأصيل — (كتيب حلقة بحث الخط العربي بالمجلس الأعلى للفنون والآداب) القاهرة — ١٩٦٨ م .

حسن عبد الوهاب : توقيعات الصناع على آثار مصر الإسلامية (مجلة المجمع العلمي المصري) ١٩٥٤ م .

محمد طاهر الكردي الخطاط : تاريخ الخط العربي وآدابه — القاهرة — ١٩٣٩ م .

يوسف أحمد : الخط الكوفي — القاهرة — ١٩٣٢ .

C.I.A. Corpus Inscriptionum Arabicarum :

Berchem (M. Van.) : Egypte, I. Le Caire, 1894 — 1903.

Wiet (G.) : Egypte, II. Le Caire, 1929 — 1930.

Flury (S.) : Le décor épigraphique des monuments Fatimides du Caire. (Syria) 1936.

Huart (C.) : Les Calligraphes et les Miniaturistes de l'Orient Musulman. (Paris) 1908.

R.C.E.A. Repertoire Chronologique D'Epigraphie Arabe. Le Caire, (Dejnala) 1931.

Wiet (G.) : Stèles Funéraires (Catalogue Général du Musée Arabe du Caire — (Le Caire). 1936 — 1939.

التصوير والتذهيب :

أحمد تيمور : التصوير عند العرب — إخراج الدكتور زكي محمد حسن — القاهرة ١٩٤٢ م .

جمال محمد محرز (دكتور) : التصوير الإسلامي ومدارسه — القاهرة — ١٩٦٢ م

جورجي زيدان : تاريخ التمدن الإسلامي — خمسة أجزاء — القاهرة ١٩٠٢ — ١٩٠٦ م .

حسن الباشا (دكتور) : التصوير الإسلامي في العصور الوسطى — القاهرة ١٩٥٩ م .

— فن التصوير في مصر الإسلامية — القاهرة ١٩٦٦ م .

ديماند — ترجمة أحمد عيسى : الفنون الإسلامية — دار المعارف بمصر — ١٩٥٨ .

زكي محمد حسن (دكتور) كنوز الفاطميين — القاهرة — ١٩٣٧ م .

— فنون الإسلام — القاهرة — ١٩٤٨ م .

— أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية — القاهرة ١٩٥٦ م .

سعد الخادم : تصويرنا الشعبي خلال العصور — القاهرة — ١٩٦٣ م

Ettinghausen (R.) : Painting in the Fatimid Period. 1962.

Ettinghausen (R.) : Arab Painting. Skira, 1962.

Grohman (A.), Arnold (T.) : The Islamic Book. Germany, 1929.

Grube : Muslim Miniature Painting from the XII th to the XIX th Century. 1962.

Three Miniatures from Fustat. 1963.

Wittek (Paul) : Datum Und Herkunft der Automaten Miniaturen. Der Islam, XIX, 1931.

زخـــرفة :

محمد عبد العزيز مرزوق (دكتور) : الزخرفة المنسوجة في الأقمشة الفاطمية — القاهرة — ١٩٤٢ م

Dimand (M.S.), Studies in Islamic Ornament, 1937.

Flury (S.) : Die Ornamente der Hakim Und Azhar Moschee, Heidelberg, 1912.

Hamlin : History of Ornament, London, 1916.

Speltz and Spiers : The Styles of Ornament, London, 1910.

Shafi'i (Farid) : Simple Calyx Ornament in Islamic Art, Cairo, 1956.

Stead (C.) : Fantastic Fauna, Cairo, 1935.

تجليـــد :

Ettinghausen (R.), Foundation Moulded leatherwork. (Studies in Honour of K.A.C. Creswell).

Gratzl (E.), Islamische Bucheinbände des 14. bis 19 Jahrhunderts, Leipzig, 1924.

Grohmann (A.), The Islamic Book, 1929.

Sarre (F.), Islamic Bookbindings, Berlin, 1923 — 4.

Weisweiler., Der Islamische Bucheinband des Mittelalters, Wiesbaden, 1962.

نقش :

عبد الرحمن زكي (دكتور) الأحجار الكريمة في الفن والتاريخ — القاهرة ١٩٦٤ .

Hawary (H.) and Rached (H.) : Steles Funéraires, Vols. I, III, Cairo, 1932, 1939.

Pauty (E.), Bois Sculptés d'eglises Coptes, Epoque Fatimite, Le Caire, 1930.

Pauty (E.), Les Bois Sculptés Jusqu'à l'Epoque Ayyoubide, (Catalogue Général du Musée Arabe du Caire). Le Caire, 1931.

Wiet (G.) : Steles Funeraires, Vols. II and IV — X, Cairo, 1936 — 1939.

فنـــون تطبيقيـــة

فنون إسلامية عامة :

أبو صالح الألفي : الفن الإســلامي ــ القاهرة ١٩٦٧ م .

أحمد ممدوح حمدي : مجموعات التحف في متحف الفن الإســلامي . (دار الكتب ١٩٥٩ م) .

أحمد ممدوح حمدي ، وفيه عزت ، عبد الرؤوف علي يوسف ، ميخائيل بورجوز : الفن الإسلامي في مصر ، أبريل ــ مايو ١٩٦٩ (دليل معرض بمناسبة الاحتفال بالعيد الألفي للقاهرة) .

بشر فارس (دكتور) : سر الزخرفة الإسلامية (حوليـة المجمـع العلمي المصري . المجلد ٣٣ ، ١٩٥٢ م) .

حسن عبد الوهاب : أثر المرأة في الفن الإسلامي . (مجلة الهندسة المجلد ١٤ ، ١٩٣٤ م) .

توقيعات الصناع على آثار مصر الإسلامية . (حولية المجمع العلمي المصري . المجلد ٣٦ ، ١٩٥٣ ــ ١٩٥٤ م) .

حسن الهواري : رسالة وصف محتويات دار الآثار العـربية (القاهـرة ١٩٣٧) .

ديماند ، م . س : ترجمة أحمد عيسى ــ الفنون الإسلامية (القاهرة ١٩٥٨ الطبعة الثانية) .

رشدي صالح : الفنون الشعبية . (القاهرة أبريل ١٩٦١ م) .

زكي محمد حسن (دكتور) : كنوز الفاطميين . (القاهرة ١٩٣٧) .

فنون الإسلام . (القاهرة ١٩٤٨) .

الفن الإسلامي في متحف جامعة فؤاد الأول . (القاهرة ١٩٥٠) .

أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية . (القاهرة ١٩٥٦) .

سعاد ماهر (دكتورة) : مخلفات الرسول بالمسجد الحسيني . (دار الشعب ١٩٦٥) .

عبد الرحمن زكي (دكتور) : الأحجار الكريمة في الفن والتاريخ ــ القاهرة ــ ١٩٦٤ م .

Creswell. (K.A.C.). Bibliography of the Architecture, Art and Crafts, in Islam. (American University at Cairo Press. 1961).

Dimand. (M.S.), Handbook of Muhammadan Art, 2nd. Ed. (New York, 1958).

Glück. & Diez.
Die Kunst des Islam. (Berlin, 1925).

Grube :
Studies in the Survival and Continuity of pre-Muslim traditions in Egyptian Islamic Art. (J. A. R. C. E. I, 1962 pp. 75 — 96).

Herz, (M.)
Descriptive Catalogue of the Objects Exhibited in the National Museum of Arab Art. 2nd, Ed. (Cairo, 1907).

Koechlin & Migeon :
Islamische Kunstwerke. (Berlin, 1928).

Kühnel, (E.)
Islamische Klein Kunst. (Berlin, 1925).

Lane - Poole, (S.)
The Art of the Saracens in Egypt. (London, 1886).

Mayer. (L.A.)
Saracenic Heraldry (Oxford, 1933).

Meisterwerke :
Die Ausstellung von Meisterwerken Muhammedanischer Kunst. 4, Vols (Munich, 1910 — 1912).

Migeon, (G.)
L'Orient Musulman « Armes, Sculpture, Bois, Ivoires, Bronzes et cuivres, etc ». (Paris, 1922).

——— Manuel d'Art Musulman, Arts Plastiques et Industriels, 2ème, Edit, (Paris, 1927).

Otto-Dorn :
Kunst des Islam. (Baden-Baden, 1964).

Prisse D'Avennes :
L'Art Arabe d'après les Monuments du Caire. (Paris, 1869 — 1877).

Wiet, (G.)
Album du Musée Arabe du Caire. (Le Caire, 1930).

خزف وفخار :

احمد عبد الرازق : الفخار المطلي في مصر المماليك ـ [رسالة ماجستير مخطوطة لكلية الآداب جامعة القاهرة سنة ١٩٦٨] .

جمال محمد محرز (دكتور) : الخزف الفاطمي ذو البريق المعدني في مجموعة الدكتور / علي ابراهيم . [مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة يوليو ١٩٦١] .

حسن الباشا : (دكتور) : طبق من الخزف بقسم غبن ـ (مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة المجلد ١٨ الجزء الأول : مايو سنة ١٩٥٦ م) .

عبد الرؤوف علي يوسف : طبق غبن والخزف الفاطمي المبكر . [مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة . المجلد ١٨ الجزء الأول مايو ١٩٥٦ م) .
خزافون من العصر الفاطمي واساليبهم الفنية .
(مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة المجلد ٢٠ الجزء الثاني ديسمبر ١٩٥٨ م] .

محمد مصطفى (دكتور) : الخزف الإسلامي ـ القاهرة ١٩٥٦ م (مترجم الى الانجليزية والفرنسية والألمانية) .

Abel, (A.)
Gaibi et les grands faienciers d'epoque Mamelouke. Le Caire, 1930.

Ali Bahgat.
Fouilles de Foustat : Découverte d'un four de potier arabe datant du XIVe siècle, (B.I.E. VIII, pp. 233 - 42). 1914.

———— La Ceramique Egyptienne de l'Epoque Musulmane. 1922.

———— Massoul, F.
La Ceramique Musulmane de l'Egypte. (Le Caire, 1930).

Fouquet,
Contribution à l'étude de la Céramique Orientale. 1900.

Lane, (A.)
Early Islamic pottery. London, 1953, 2nd ed.
———— Later Islamic pottery. London, 1957.

Olmer, (P.)
Les Filtres de Gargoulettes. (Catalogue Général du Musée Arabe du Caire) Le Caire, 1932.

زجاج وبلور صخري :

عبد الرؤوف علي يوسف : دراسة في الزجاج المصري في العصر الإسلامي . (بحث مقدم في الندوة العالمية لتاريخ القاهرة . مارس ١٩٦٩) (تحت الطبع) .

Artin,
Description de six lampes en verre émaillé. (B.I.E. VII pp 184 - 210), 1887.

Lamm, (C.J.)
Mittelalterliche Gläser Und Steinschnittarbeiten aus dem Naher Osten. 2 Vols, (Berlin, 1929).

Rice, (D.S.)
Early Signed Islamic Glass. (J.R.A.S. pp. 8 - 16). 1958.

Schmidt,
Hedwigsgläser und die verwandten fatimidischen Glas und Kristallschnittarbeiten, (Jahrbuch der Schlesischer Museen, New Series, VII, pp. 53 - 78), 1912.

Wiet, (G.)
Lampes et Bouteilles en verre Emaillé. (Catalogue Général du Musée Arabe du Caire) Le Caire, 1932.

أخشاب وعاج :

فريد شافعي (دكتور) : مميزات الأخشاب المزخرفة في الطرازين الطولوني والفاطمي في مصر . (مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة المجلد ١٦ الجزء الأول ١٩٥٤ م) .

نعمت محمد أبو بكر : المنابر الخشبية . (رسالة ماجستير مقدمة لكلية الآداب جامعة القاهرة سنة ١٩٦٨) .

David. (W.)
Les Bois à Epigraphes jusqu'à l'Epoque Mamlouke, (Catalogue Général du Musée Arabe du Caire), 1931.

———— Les Bois à Epigraphes depuis l'Epoque Mamlouke. (Catalogue Général du Musée Arabe du Caire), 1936.

Herz, (M.)
Boiseries Fatimides aux sculptures figurales, (Orientalisches Archiv, III, 4), Leipzig, 1913

Lamm, (C.J.)
Fatimid Wood-Carving, its style and Chronology. (B.I.E. XVII, pp. 60-91) 1935.

Marçais, (G.)
Les Figures d'hommes et de bêtes dans les bois Sculptés d'époque Fatimite. Melanges Maspero, (Orient Islamique. III, pp. 240-51), Le Caire, 1935 — 40.

Pauty. (E.)
Bois Sculptés d'eglises Coptes. « Epoque Fatimite ». Le Caire, 1930.

———— Les Bois Sculptés jusqu'à l'Epoque Ayyoubide. (Catalogue Général du Musée Arabe du Caire). Le Caire, 1931.

مصـــادر :

آمال العمري : الشماعة المصرية في العصر العربي . (رسالة ماجستير مقدمة لكلية الآداب بجامعة القاهرة .

حسين عبد الرحيم عليوه : كراسي العشاء الخشبية في عصر المماليك . (رسالة ماجستير ـ قدمت الى كلية الآداب ـ جامعة القاهرة ١٩٧٠ م] .

عبد الرؤوف علي يوسف : تحف فنية من عصر المماليك . القاهرة ١٩٦٦ م) .

عبد الرحمن زكي (دكتور) : السيف في العالم الاسلامي . (دار الكاتب العربي . القاهرة ١٩٥٧ م] .

ـــ الحلي في التاريخ والفن ـــ القاهرة ١٩٦٥ .

وفية عزي : تحف من عصر الناصر محمد بن قلاوون وأولاده (بحث في ندوة تاريخ القاهرة . تحت الطبع) .

Abdel Rahman Zaki :
Important Swords in the Museum of Islamic Art in Cairo (Vaaben historiske Aarboger, XIII, pp. 143-57) (Copenhagen, 1966).

Barrett :
Islamic Metal work in the British Museum. (London, 1949).

Fehérvári :
Ein Ayyubidisches Räuchergefäss mit dem Namen des Sultan Al-Malik Al-Adil II. (Kunst des Orients V part, I, 1968).

Mayer, (L.A.)

———— Islamic Astrolabists and their works. (Geneva, 1958).

———— Islamic Metalworkers and their works. (Geneva, 1956).

———— Islamic Armourers and their works. (Geneva, 1962).

Rice, (D.S.)

Studies in Islamic Metalwork. (B.S.O.A.S. IV, XV). 1953.

Ross,

An Egypto-Arabic Cloisonné Enamel. (A.I. VII, pp. 165 - 7). 1940.

Ruthven :

Two Metal works of the Mamluk period. (A.I.I, part, I) 1935

Wafiyyah Izzi

An Ayyubid Basin of Al-Sālih Najm Al-Din. (Studies in Islamic Art and Architecture in Honour of Creswell) American University in Cairo Press, 1965.

Wiet, (G.)

. Objets en Cuivre. (Catalogue Général du Musée Arabe du Caire) Le Caire, 1932.

نسيج :

محمد عبد العزيز مرزوق (دكتور) : الزخرفة المنسوجة في الأقمشة الفاطمية القاهرة ١٩٤٢ م .

وفية عزى : نماذج من التحف الإسلامية في اليمن . (القاهرة ١٩٦٢) .

Britton :

Egypto-Arabic Textiles in the Montreal Museum. (A.I. XI-XII). 1946.

Guest :

Notice of some Arabic Inscriptions on Textiles at the South Kensington Museum, (J.R.A.S. pp. 387 - 399) 1906.

———— Further Arabic Inscriptions on Textiles. (J.R.A.S. pp. 405 - 8), 1929.

Kendrick :

Catalogue of Muhammedan Textiles of the Medieval period , Victoria and Albert Museum , London, 1924.

Mayer,

Mamluk Costume. (Geneva, 1952).

Pfister,

Les toiles imprimées de Fostat et l'Hindoustan, Paris, 1938.

Von Falke,

Kunst geschichte der Seidenweberei. 2, Vols. Berlin, 1913.

Wiet, (G.)

Exposition de Tissus et Tapisseries du Musée Arabe du Caire, VII - XVIIe siecles, periode Musulmane; Musée des Gobelins. Paris, 1935.

سـجـاد :

عبد الرحمن فهمي (دكتور) : الفن السجاجيد الإسلامية في مصر (مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة ، المجلد ٢٢ الجزء الثاني ديسمبر ١٩٦٠) .

Erdmann :

Kairener Teppiche Pt. I Europaische und islamische Quellen des 15 - 18 Jahrhunderts, (A.I. V, pp. 179 - 206, Pt. 2), 1938.

———— Mamluken und Osmanenteppiche. (A.I. VII, pp. 59-81), 1940.

———— Neue Untersuchungen Zur Frage der Kairener teppiche. (A.O. IV, pp. 65 - 101), 1961.

Kühnel - Bellinger :

Cairene Rugs and others technically related, 15th - 17th Centuries. (Washington, 1957).

Sarre, (F.)

Die Ägyptische Teppiche, (Jahrbuch der Asiatischen Kunst. I. p. 19 - 23), 1924.

Zick (J.)

Koptische Muster elemente und Mamlukische Knüpfteppiche. (Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen. VII, pp. 93 - 108) 1962.

مسكوكات وصنج وأوزان :

حسين مؤنس (دكتور) : النوحة المشتبكة في ضوابط دار السكة . (صحيفة معهد الدراسات الإسلامية في مدريد المجلد ٦ العدد ١ ، ٢) ١٩٥٨م

عبد الرحمن فهمي (دكتور) : صنج السكة في فجر الإسلام . القاهرة ١٩٥٧
فجر السكة العربية . (موسوعة النقود العربية وعلم النميات ١) القاهرة ١٩٦٥ م .
كشف الأسرار العلمية بدار الضرب المصرية . لابن بعرة الذهبي الكاملي . القاهرة ١٩٦٦ م .

عبد المنعم ماجد (دكتور) : النقود الفاطمية . (مجلة كلية الآداب بجامعة عين شمس . ١٩٥٢ م) .

Balog, P.
— Études Numismatiques de l'Égypte Musulmane. (Fatimites, Ayoubites, Premiers Mamlouks).
— The coinage of the Mamluk Sultans of Egypt and Syria. New York, 1964.

Grabar, O. The Coinage of the Tulunids. (American Numismatic Society) New York. 1957.

Jungfleisch, M.
Un poids Fatimite en Plomb. (Bull. de l'Inst. Egyptien, Tome, IX, p. 115), 1926 - 1927.
———— Poids Fatimite en Verre polychrome. (Bull. de l'Inst Egyptien, Tome. X, p. 19), 1927 - 1928.
———— Monnaies ou poids ou « Monnaie – Poids » du Sultan Mamlouk Haggy II. du Caire, 1940.

Miles, G.C.
Rare Islamic Coins. New York, 1950.
Contribution to Arabic Metrology. New York, 1958.

فنون شعبية :

رشدي صالح : الفنون الشعبية . (القاهرة ١٩٦١ م) .
سعد الخادم : الأزياء الشعبية . (القاهرة ١٩٦١ م) .
تصويرنا الشعبي خلال العصور . (القاهرة ١٩٦٣ م) .
عبد الحميد يونس (دكتور) : خيال الظل (القاهرة ١٩٦٥ م) .

عبد الغني النبوي الشال : عروسة المولد ـ (القاهرة ١٩٦٧ م) .
محمد صدقي الجباخنجي : فنون التصوير المعاصرة (القاهرة ١٩٦١ م) .

مؤثرات فنية متبادلة :

أرنولد وكريستي وبريجز ـ [ترجمة زكي محمد حسن] : تراث الإسلام ـ ج ٢ ـ القاهرة ١٩٣٦ م .

جلال مظهر : مآثر العرب على الحضارة الأوربية ـ القاهرة ـ ١٩٦٠ م

حسن الباشا (دكتور) : ـ تاريخ الفن في العراق القديم ـ القاهرة ١٩٥٩م
ـ دراسات في أثر الفنون الإسلامية في فن النهضة ـ القاهرة ١٩٦٣ م
ـ أثر الخط العربي في الفنون الأوربية (كتاب حلقة بحث الخط العربي بالمجلس الأعلى للفنون) القاهرة ١٩٦٨ م .
ـ فنون النهضة التشكيلية وتأثرها بالفنون الإسلامية ـ دار النهضة العربية ـ القاهرة ١٩٦٨ م .

عبد الرءوف علي يوسف : تأثيرات صينية في الفن الإسلامي القاهرة ١٩٦١ م .

Devonshire (R.L.), Quelques Influences Islamiques sur les Arts de l'Europe, Caire, 1935.

Hassan Al Basha — Gentile Bellini's Islamic Studies in European painting, Cairo, 1964.

— Gentile Bellini at an Islamic Court, Cairo, 1964.

— Arabic letters in the art of the Renaissance in Italy, Cairo, 1962.

— The Legacy of Islamic art in the International style. I, II, Cairo, 1962.

فهـــرس الأشــكال

شكل	العنوان	صفحة
٤٥	حشوة من الخشب عليها زخارف نباتية محفورة — أرابسك موقى القرن الخامس الهجرى / ١١ م (متحف الفن الإسلامى بالقاهرة)	٢١٥
٤٦	زخرفة من خط الثلث المملوكي على شمعدان من البرونز من عمل غيروكيو (١٤٣٥ — ١٤٨٨ م) عن متاحف عصر النهضة فى ايطاليا (البارجيلو فى فلورنسا)	٢١٦
٤٧	جانب من المدخل الرئيسي لجامع الحاكم — ٤٠٢ هـ / ١٠١٣ م	٢٢٥
٤٨	قبة السيدة رقية — ٥٢٧ هـ / ١١٣٣ م	٢٣٠
٤٩	المدرسة الصالحية بالنحاسين — المئذنة — ٦٤٨هـ / ١٢٥٠م	٢٣١
٥٠	أسوار القاهرة الأيوبية عند الزاوية الشمالية الشرقية — ٥٧٢ هـ / ١١٧٦ م	٢٣٣
٥١	مدرسة سلار وسنجر الجاولى — القباب والمئذنة — ٧٠٣هـ / ١٣٠٤ م	٢٣٨
٥٢	مسجد الأشرف قايتباي بقلعة الكبش — ٨٨٠ هـ / ١٤٧٥ م	٢٤٠
٥٣	مدرسة اينال بالصحراء — ٨٦٠ هـ / ١٤٥٦ م	٢٤٢
٥٤	مسجد الناصر محمد بالقلعة — رواق المدخل — ٧٣٥ هـ / ١٣٣٥ م	٢٤٤
٥٥	خانقاه الناصر فرج بن برقوق بالصحراء — ٨١٣هـ / ١٤١١م	٢٤٨
٥٦	قصر الأمير بشتاك — الواجهة الجنوبية — بين القصرين ٧٤٠ هـ / ١٣٣٩ م	٢٥٠
٥٧	مقعد الأمير ماماى السيفى — بيت القاضى بالجمالية — ٩٠١ هـ / ١٤٩٦ م	٢٥١
٥٨	خان الخليلى — الباب الشمالى — ٩١٧هـ / ١٥١١ م .	٢٥٣
٥٩	مسجد الملكة صفية بالداودية — ١٠١٩ هـ / ١٦١٠ م . .	٢٥٧
٦٠	مسجد محمد بك أبو الدهب بالأزهر — ١١٨٨هـ / ١٧٧٤م .	٢٦١
٦١	سبيل وكتاب خسرو باشا بالنحاسين — ٩٤١هـ / ١٥٣٥م .	٢٦٦
٦٢	بيت الكريتلية — المتحف — ١٠٤١هـ / ١٦٣١ م . . .	٢٦٩
٦٣	بيت السحيمى بالجمالية — ١٢١١هـ / ١٧٩٦ م . . .	٢٧٠

فهرس الموضوعات

الباب الأول
تاريخ مدينة القاهرة

رقم الإيداع بدار الكتب
٢٥٨٣ / ١٩٧٠

[illegible]

الثمن [illegible]

مطابع الأهرام التجارية

الثمن فى ج.ع.م ١٠٠